

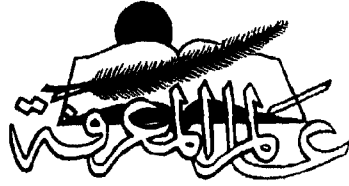
١٩٦



المدينة في الشعر العربي المعاصر

تأليف: د. مختار علي أبوغالي

تهنئة يمددها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت



١٩٦

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

المدينة في الشعر العربي المعاصر

تأليف: د. مختار علي أبوغالي

ذو القعدة ١٤١٥ هـ - أبريل / نيسان ١٩٩٥ م

أسس السلسلة
أحمد مشاري العدواني
١٩٩٠-١٩٢٣

المشرف العام:

د. سليمان العسكري

أمين عام المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

هيئة التحرير:

د. فؤاد زكريا /المستشار

د. خليفة الوقيان

د. سليمان البدر

د. سليمان الشطي

د. سهام الفريح

عبدالرزاق البصير

د. عبدالرزاق العدواني

د. فهد الثاقب

د. محمد الرميحي

سكرتيرة التحرير:

سحر الهنيدي

المراسلات

توجه باسم السيد الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

فأكس، ٤٨٧٣٦٩٤، ص.ب، ٢٣٩٩٦. الصفاة - الكويت 13100

المدينة في الشعر العربي المعاصر

المواد المنشورة في هذه السلسلة تعبر عن رأي كاتبها
ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس

المحتويات

رقم
الصفحة

٧	تمهيد : المدينة موضوعا
٣١	الفصل الأول : ثنائية : القرية / المدينة
٧٥	الفصل الثاني : الوعي المحدث
١٢١	الفصل الثالث : المدينة : بعد اجتماعي :
١٧٩	الفصل الرابع : المدينة : بعد سياسي :
٢٦٣	الفصل الخامس : الأنماط الرمزية للمدينة :
٢٦٣	أولا : مدينة المستقبل « يوتيبيا »
٣٠٠	ثانيا : مدينة الحلم
٣٣٠	ثالثا : المدينة الأسطورية

تمهيد

المدينة موضوعا

دأب الإنسان من أجل البقاء في جميع الأطوار التي مر بها، وفي مرحلة المدينة ساعدته العوامل الاقتصادية على نشأة عدد من المدن المحصنة، قامت أساسا على نوع من الصناعة أدت بدورها إلى ظهور المدينة الضخمة، كتحقيق مشخص تتوافر فيه الطمأنينة والتواصل، وكانت هذه المدينة لغة الإنسان في حربه ضد الطبيعة وأخطارها التي تهدد حياته، ثم أصبحت المدينة فيما بعد مركز ثقل إنساني، فاستقطبت جهد الإنسان واستدرجته، وبدأت مفاتنها وشروها الأسرة تأخذ شكل الغواية التي يصعب مقاومتها، مع أنها كانت مفتوحة على الريف، حيث لم تملك من الخصائص ما يحفظ لها استقلالها، وبالتأمل في تاريخ المدن لا نجد موقفا عدائيا منها، ولا خصومة بين سكانها ومن نزحوا إليها، وهذه سمة لمدنيات عديدة، كما يشير إلى ذلك الدارسون.

وتطورت مدينة القرن العشرين بشكل حاد صعب معه تكيف النازحين إليها، لاسيما الشعراء منهم، ولم تنجح الانتصارات العلمية في تحقيق الآمال المعلقة عليها من خلق عالم أفضل يتكئ على العلوم وسيطرة الفلسفات المثالية، وعلى العكس من المتوقع صاحبت هذه الانتصارات العلمية صور مأساوية، من اغتيال حرية الإنسان، واستغلال الموارد الشعوب المغلوبة على أمرها، وما تمخضت عنه الانتصارات من حروب دمرت أكثر مما أنجزت، وكان ضحيتها الإنسان هنا وهناك، مما جعل شاعر القرن العشرين يتخذ موقفا معاديا من المدينة ورموزها، بلغ هذا الموقف ذروته لدى ت. إس. إليوت في قصيدتيه اللتين ذاع صيتهما:

«الأرض الخراب» و«الرجال الجوف»، فالحضارة تنهار كما يرى أرنولد توينبي، أو تسير إلى السقوط كما يقول كولن ويلسون.

وبفعل من الاحتكاك الحضاري مع الغرب لم تكن المدينة العربية بمعزل عما يجري، فإذا عرفت أوروبا ثورة مدينة كاملة ربما كانت أخطر من ثورتها السكانية العامة، فإن العالم العربي لا يعد متخلفا من حيث حضارة المدن، إذا طبقنا المقاييس العالمية التي اصطلح عليها.

ولنا أن نتساءل: هل كان موضوع المدينة في أدبنا معاصرا كل المعاصرة، أو أن له جذورا تضرب في العمق التاريخي؟ وإذا كان معاصرا فهل نشأ غربيا أو شرقيا؟ وإذا كان غربي النشأة فهل كان شاعرنا مقلدا أو أصيلا؟

تجدر الإشارة إلى أن التراث الإنساني قد لمس من قريب أو بعيد معنى المدنية والحضارة، بما يرمزان إليه من تغيرات ترغم النازح على التخلي عن شكله القديم، وعلى أن يلبس للبيئة الجديدة لبوسها، وفي التراث العربي شواهد على الفزع من الشكل المدني، وعلى الندوب التي خلفتها المدنية.

هذه ميسون بنت بحدل، شاعرة بدوية تزوجها معاوية بن أبي سفيان، ونقلها إلى حاضرة الشام، فثقلت عليها الغربة، وأكثرت من الحنين والوجد إلى حالتها الأولى، وضاعت نفسها أكثر لما تسرى عليها معاوية، فقالت:

لبيت نَحْفَق الأرواح فيهِ

أحب إليّ من قصر منيف

وبكر يتبع الأظعان سقبا

أحب إليّ من بغل زفوف

وكلب ينبع الطراق عني

أحب إليّ من قط ألسوف

ولبس عباءة وتقر عيني
أحب إليّ من لبس الشفوف
وأكل كسيرة في كسر بيتي
أحب إليّ من أكل الرغيف
وأصوات الرياح بكل فج
أحب إليّ من نقر الدفوف
وخرق من بني عمي نحيف
أحب إليّ من عالج عليف
خشونة عيشتي في البدو أشهى
إلى نفسي من العيش الطريف
فما أبغي سوى وطني بديلا
فحسبي ذاك من وطن شريف

وهذا أبو نصر، بشر بن الحارث، المعروف بالحافي، نزل إلى سوق بغداد،
فهاله ما رأى، فخلع نعليه، ووضعها تحت إبطه، وجرى في اتجاه الصحراء،
وظل يجري، فلم يدركه أحد، ومن يومها لم يعلم عنه شيء.

ترى لماذا رفضت ميسون البدوية طيب العيش في الحاضرة وبين قصور
الخلافة؟ ولماذا هرب الصوفي الصالح عالم الحديث من بغداد؟

لا شك أن نزعة كل منهما في الصراع تختلف في باطنها عن الأخرى، فالأمر
مع الشاعرة البدوية نابع من المقارنة بين حياتين، إحداهما سهلة بسيطة في
البادية، عبرت عنها في الأشطر الأولى من الأبيات، والأخرى حياة أكثر عمقا
وتركيبا في المدينة الشامية عبرت عنها في أعجاز الأبيات، ووضع المعاني في هذا
التشكيل ضرب من الوعي بحركة النفس في صراعها بين ما درجت عليه من
جهة وما آلت إليه من جهة أخرى، وهي في هذا أقرب إلى الروح الرومانسي في

موقف الشاعر المعاصر من المدينة . ولكن موقف بشر الخافي موقف فكري يتعلق بالجانب الخلقى الذي تغير بفعل البيئة المدنية ، والصراع هنا - كما يراه - بين القيم الإنسانية التي عاش الرجل بها ومن أجلها ، و الاعتداء على هذه القيم في عالم المدينة ، فقرر الهرب حيث لا أحد .

ما الذي كان يفعله كل من ميسون وبشر الخافي لو عاشا في زماننا؟ إن البون جد شاسع بين العصرين الأموي والعباسي بالمقارنة إلى عصرنا ، وهو أكثر اتساعا بين القاهرة ودمشق وبيروت وسائر المدن العربية من جانب ، والعواصم العربية القديمة من جهة أخرى .

وبخطوة أبعد كثيرا منها نجد «ألفريد دي فيني» قد استنكر القطار، لأنه رمز العجلة، وفي استنكاره تدمر من اختلال العلاقة بين الإنسان والزمن، فالاختراع الجديد لا يسمح بالتأمل الذي هو السمة المميزة للإنسان، كما أشار بعض الدارسين - فما حجم استنكاره لو عاين الصواريخ والمركبات الفضائية؟ إن استنكاره تعبير عن صدمة حضارية .

ومع ذلك نؤكد هنا أن المدينة - كموضوع - فكرة شديدة المعاصرة، ترتبط بالقرن العشرين ومنجزاته، والإشارات السابقة لا تعدو أن تكون مواقف متناثرة لم تخلق من المدينة موضوعا شائعا، حيث ينطلق الشعر المعاصر من مفهوم حضاري في تصور جديد للكون والمجتمع والإنسان، بفعل من الثورة العالمية في مستوياتها الاجتماعية والفكرية والتكنولوجية، وذلك ينقلنا بطبيعة الحال إلى التساؤل الثاني عن نشأة موضوع المدينة، أعربي هو أم عربي؟

والأدق في هذا التساؤل أن نعيد صياغته، فليس هناك من يباري في أن موضوع المدينة نشأ غريبا، لذلك يجب أن يكون التساؤل هو: إلى أي حد كانت أصالة الموضوع في شعرنا العربي؟

وهنا يختلف دارسونا، فبعضهم يفرق بين المدينة الغربية ومثلتها العربية، كما يفرق بين شعر المدينتين، فهجاء المدينة عالميا نابع من ثورة صناعية انتزعت

إنسانية الإنسان، فالمصانع الغربية تحتاج إلى بشر يتحركون ويعملون آليا، لا إلى بشر يحسون ويشعرون. إن «بودلير» يرى المدينة عاهرة، ورسم «أودين» صورة ليوم يعيشه إنسان اليوم روتينية مملة، وهي تشوهات حضارية عالية المستوى، بعيدة عن تناول الشعر العربي الذي يعاني من بدييات الحقوق الإنسانية. كما أن هناك فارقا كبيرا في المواجهة، فالشعر الأوروبي يواجه الخطر الذي يراه قادما من الهجوم الحضاري، أو من عدم انسجام الشعر والعصر، مما يجعل الشعر يتراجع عن مكانته، ويرى هذا الاتجاه أن المدينة في الشعر الغربي على اختلاف مع المدينة في الشعر العربي، وعليه فإن شعراءنا كانوا مقلدين إلى حد كبير^(١).

وفي المقابل ينفي بعض الدارسين عن شعرائنا التقليد، فتضايق الشاعر الغربي بحضارته ومدنيته لا يختلف كثيرا عن تضايق العربي بمدنيته التي اختلفت أنماط الحياة فيها عما هي عليه في الريف العربي، مما جعل الشاعر العربي النازح من الريف لا يأترف بسهولة مع مدنيته المعاصرة، والثورة الحضارية العالمية تراث مشترك، وشعراؤنا لهم الحق في هذا التراث، ويأخذون منه ويعطونه، ويشاركون في صياغة عالمنا المحتاج دائما وأبدا إلى الكشف، واكتشاف ما لا يعرف يفترض أشكالا جديدة كما يقول رامبو، وإذا كانت هذه هي وظيفة الشعر فلا بد أن يكون للشاعر العربي موقف من المدينة كموضوع ترك أبعاده في أعماق الشعراء، فالعربي لا يعيش شكلا من الحياة خارج الحياة^(٢).

ونحن من الرأي الثاني، فليس من الإنصاف أن نجرد شعراءنا من أصالتهم، إذ لا يعني سبق الشاعر الغربي إلى موضوع ما - كالمدينة مثلا - أنه هو الأصل وغيره عالية عليه، فربما جاء من الشعراء من يبرز في موضوع سبقه إليه آخرون، ولو أننا اعتمدنا السبق وحده معيارا للأصالة لأسقطنا من التراث

١- انظر في هذا الاتجاه على سبيل المثال، حنا عبود: النحل البري والعسل المر، دراسة في الشعر السوري، ص ١٤٧-١٥٦.

٢- لمثل هذا الرأي انظر، غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين، ص ١١٤.

الإنساني معظمه ، فأكثره عالج موضوعات مطروقة ، ولكنه أعادها خلقا جديدا وعليها طابع العصر بما يحمل في طياته من تغيرات فلسفية واجتماعية وسياسية . إن انفتاح الشاعر العربي على الآداب العالمية من أهم عناصر التحول الكبير في المسيرة الأدبية - إن لم يكن أهمها - وهو عنصر لا يقلل من ميسم الجودة والأصالة إما أحسن في الإفادة منه ، ومن هذا الباب المفتوح على كنوز التجربة الإنسانية اكتشف العربي نفسه وموقفه من الحياة والكون ، في محاولة للنهوض من كبواته السابقة ، وللحاق بركب الحضارة المتطور بسرعة مذهلة ، إن من يغلق الباب يعيد إلى الأذهان مقولة السرقات الأدبية التي عانى منها أدبنا العربي كثيرا في غفلة عن الفهم الصحيح للتأثير والتأثر .

ثم . . من قال إن المدينة العربية ليست كمثيلاتها الأوروبية ، إن الدراسات العلمية تقول غير ذلك ، فإذا كانت الضخامة مقياسا فبعض مدننا تقف على قدم المساواة مع كبريات المدن الأوروبية ، وكما يقول العالمون : إن «المدينة تتحدى التعريف الجامع المانع والمعادلة الموجزة ، وأن من السهل أن نقول ما ليست المدينة أكثر من أن نقول ماهي ، وأن المدينة المطلقة المثالية هي افتراض علمي ، فليست هناك مدينة مطلقة أو قرية مطلقة . . ومن خلال التعريفات التي قدمها العلماء من تعريف إحصائي ، أو إداري ، أو تاريخي ، أو وظيفي . . .^(١) جميعها يمكن تطبيقها على المدينة العربية ، وإن ظل هناك خلف في المستوى الحضاري بين المدينتين الغربية والعربية ، ولكنه خلف لا يجلب الموقف الشعري ، فلا أحد يستطيع أن يوحد بين أسلوب الحياة في المدينة والقرية ، الموقف كائن لا محالة ، وشعراؤنا يبحثون عنه ، وعن موضوعات ومناخات جديدة تتبلور مع الأيام وتؤكد أصالة هذه الرؤى وبكارتها وخصوبتها .

موضوع المدينة إذن موضوع مستحدث ، وقد فرض نفسه على الشعراء

١- للوقوف عليها انظر: د. جمال حمدان في كتابته: المدينة العربية - جغرافية المدن .

بشكل يلفت النظر، بحيث يتعذر علينا البحث عن شاعر معاصر لم يطرقه، بل إنه سيطر على بعض شعرائنا، فتسلل إلى معظم قصائده على مدار تجربته الشعرية، وانتقل مع الشعراء في تطورهم من الرومانسية إلى الواقعية الاشتراكية، مروراً بما بين المذهبين من اتجاهات، آخذاً أبعاداً مختلفة من اغتراب، إلى توظيف اجتماعي وسياسي، إلى أنماط رمزية، على ما سنراه في تضاعيف هذا الكتاب.

وقد اختلفت لغة شعرائنا في الأداء، مما جعل الحاجة ماسة إلى دراسة الموضوع بما يستحق، حيث لم يحظ من الدراسة إلا بعبدة بحوث في المجلات الأدبية، وبعض فصول في كتب معدودة جداً، وهي دراسات على قلتها لها فضل السبق والريادة، وقد انتفعنا بها، فإذا وفقنا إلى إضافة ينتفع بها آخرون فهي المسيرة الثقافية وسننها في شتى العصور منذ البدء، إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها.



الاغتراب في المدينة

شعراء التفعيلة، أو أصحاب الشعر الحر. كما أطلق عليهم في بداية الحركة — بدأوا حياتهم رومانسيين، بفعل من تأثير علي محمود طه ومحمود حسن إسماعيل، كما تشهد بذلك اعترافاتهم، . وكما يقال فإن ظهور أول أطيار الربيع لا يعني الاستغناء عن حرارة الموقد، وعليه فإن شعراء المرحلة النازحين إلى المدينة إبان الحرب العالمية أو إثرها كانوا قد خضعوا للروح الرومانسي الخالم في انتقلهم إلى المدينة لسبب ما، قد يكون طلبا للرزق، أو للعلم الذي تركزت جامعاته في المدن الكبرى يومئذ .

نزع السياب من قريته «جيكور» في العام الدراسي ١٩٤٣ - ١٩٤٤، وانتقل أحمد عبدالمعطي حجازي من قريته «تلا» وكذلك صلاح عبدالصبور من «الزقازيق» إلى القاهرة، يحملون في عيونهم تطلعات في اكتشاف عالم جديد، والشعراء بطبيعتهم حساسون شفافون، وهي طبيعة ستحجب رؤيتهم للمدينة على حقيقتها بادية الأمر، لأنهم سيواجهون بما يصطدم مع ما جبلوا عليه من شفافية، وستترك هذه الصدمة أثرها في إبداعاتهم الممهورة بالروح الرومانسي، ولنبدأ معهم من حيث بدأوا عشية الانتقال من القرية إلى المدينة .

عشية الرحيل :

في سنة ١٩٤٨ كتب السياب قصيدة بعنوان «اللقاء الأخير» جاء فيها :
«هذا هو اليوم الأخير؟! / واحسرتاه! أتصدقين؟ ألن نخف إلى لقاء؟/
هذا هو اليوم الأخير، فليته دون انتهاء! / ليت الكواكب لا تسير/ والساعة
العجلى تنام على الزمان فلا تضيق! / خلفتني وحدي أسير إلى السراب بلا رفيق/

يا للعذاب! / ليل ونافاذة تضاء . . تقول إنك تسهرين / إني
أحسك تمهسين / في ذلك الصمت المميت : «ألن تخف إلى لقاء؟» / ليل
ونافذة تضاء / تغشى رؤاي وأنت فيها . / ثم ينحل الشعاع / في ظلمة الليل العميق /
ويلوح ظلك من بعيد وهو يوميء بالوداع / وأظل وحدي في الطريق /
وبعد ثماني سنوات يرصد أحمد عبدالمعطي حجازي المساء الأخير في ديوانه
الأول :

«وجاء مساء / وكنت على الطريق الملتوي أمشي / وقرينتنا بحضن
المغرب الشفقي / رؤى أفق / مخادع ثرة التلسوين والنقش / تنام على
مشارفها ظلال نخيل / ومثذنة تلوى ظلها في صفحة التربة / رؤى مسحورة
مشي / وكنت أرى عناق الزهر للزهر / وأسمع غمغمات الطير للطير / وأصوات
البهائم تخنفي في مدخل القرية / وفي أنفي روائح خصب / عبر عناق / ورغبة
كائنين اثنين أن يلبدا / ونازعني إليك حنين / وناداني إلى عشك .
إلى عشي / طريق ضم أقدامي ثلاث سنين / ومصباح ينور بابك المغلق /
وصفصافة / على شباكك الحران هههههه / ولكنني ذكرت حكاية الأمس /
سمعت الريح يجهبش في ذرى الصفصاف / يقول : وداع / ملاكي ! طيري
الغائب ! حزمت متاعي الخاوي إلى اللقمة / وفت سنيني العشرين في دربك /
وحن على ملاح وقال : اركب / فألقيت المتاع ونمت في المركب»

[كان لي قلب]

وكما فعل السياب وحجازي وسار سعدي يوسف ، فوصف ليلة قروية في
قصيدته التي عنوانها «في درب ريفي» [٥١ قصيدة : الأعمال الشعرية
ص ٥٣٢] ، والملاحظ أن الشعراء الثلاثة ريفيون نازحون للمدينة ، ومشركون
في رصد اللحظة ، وأيضاً مشتركون في مفردات التجربة ، فالحيبية الغائبة . نداء

يخطف عبر قلوبهم الجائعة، والوحدة هي الشعور الذي يعانون منه، وخلفية اللوحة من طبيعة الريف الساحرة، ولا يغيب عن الأذهان أن الحرمان والشعور بالوحدة، والحنين إلى الماضي، واللجوء إلى الطبيعة ملاذاً ومهرباً، وهي عناصر رومانسية .

وفي مفردات التجارب الثلاثة يأتي: ضوء المصباح، والبيت، والليل، والوحدة، فالمصباح هو الحارس اليقظ، لأنه في النافذة عين البيت كما يقول غاستون باشلار، وفي مملكة الخيال لا يضيء خارج البيت، بل هو محتوى داخله، يتسرب إلى الخارج فقط، وخلال ضوء المصباح يصبح البيت إنسانياً، يرى كإنسان مفتوح العين على الليل، البيت البعيد بضوئه ينظر إلى الخارج في صورة لا تعرف السكون، ومهما كانت كونية البيت المنعزل المضاء فإنه يرمز دوماً للوحدة كما يقرره علم جماليات المكان، وعليه فإن شعراءنا الثلاثة أفصحوا عن هذه الوحدة في عالم المدينة، وابعن لحركة الخيال بين الداخل والخارج .

وإذا كان السياب قد حاول تثبيت اللحظة بنبرة عالية مصحوبة بالصراخ - واحسرتاه . . ياللعذب ! - فقد ثبت حجازي لحظته معبراً بالصورة، فكان أقرب من السياب إلى روح الشعر، كما كان أكثر منه حساسية بجماليات المكان، حين جعل مصباحه صغير النار، فكلما ضاق حجم شعاع الضوء أصبحت يقظته أكثر، كما أن حركة الخيال عند حجازي وحدثت بين ثنائية: العالي / المنخفض، فالقريبة تنام بحضن الشفق، ثم وحدث بين الشيء وظله، وبين الشيء ونظيره في غمغيات الطير للطير، وعناق الزهر للزهر المنتاهي في الصغر والمكثف للوجود، واحتشدت عنده صور التوحد حتى شملت أصوات البهائم في مدخل القرية، وهي صور مسموعة ومرئية ومشمومة خارجية، وجميعها دعوة للحب والإخصاب، ينتقل بها خيال الشاعر من الخارج إلى الداخل، وتولد فيه عدوى الإخصاب على غرار المشهد الطبيعي في حالة من التجانس الكوني، فالانبثاق الخلاق طبيعي يتفجر في الداخل متحدًا بالخارج

«ونازعني إليك حنين/ وناداني إلى عشك/ إلى عشي/ طريق ضم أقدامي
ثلاث سنين»، حجازي يثبت لحظة الهناءة في العش الريفى الذى يبعث بدائية
المأوى بداخلنا، لأنه فى المدينة محروم من هناءة القلب .

- وقيل الانتقال إلى عالم المدينة نتوقف قليلا عند التصور الشعبى لأبناء
الريف الفقراء السذج عن المدينة ، وهو تصور قدمه لنا عبدالرحمن الشراوى
فى جزء من قصيدته الطويلة بعنوان «من أب مصرى إلى الرئيس ترومان» حيث
يسأله لداته عن القاهرة، وكيفية الحياة فيها، وعن شوارعها أهى من
زجاج؟ وما إلى ذلك من تصورات بلهاء ولكنها مطابقة للخيال الكسبح
للريفى الساذج :

«فقلت لهم : قد رأيت القصور/ فقالوا: القصور؟ وما هذه؟
فإننا لنجهلها يا ولد/ فقلت اسمعوا يا عيال . . اسمعوا . . القصر دار بحجم البلد/
فحكوا القفا وهو يعجبون/ ومدوا رقابهم سائلين وهم خائفون :/
وهل يسكن القصر جن يطوف طواف العفاريت حول القبور/
وهل كنت تمشي بجانب القصور؟/ ألم يركبوك؟/ ألم يخنقوك؟/»

ومع أن الشاعر يحاول استلهام روح الشعب القروى من منطلق توجه
اشتراكى كانت الدولة مقبلة عليه، فإن لغة العلاج والتناول محل خلاف، وهى
كذلك منذ بزوغ العصر الاشتراكى فى معقله روسيا، ونحن من أنصار عدم
التزول بالشعر إلى المياه الراكدة والضحلة بحجة الاشتراكية، ومن قبل لقي
الشاعر الروسى «مايكوفيسكى» مصيره الغامض فى الدفاع عن لغة الشعر ضد
الزعم الاشتراكى السائد يومئذ . . . ومع ذلك فاللوحة جسر جيد للعبور فوقه
من القرية إلى المدينة .

المدينة ومفردات الضياع :

ربما كان الجدار أبرز ملمح للمدينة يفرض نفسه على عيون القادمين إليها

من الريف ، ولذا عاينه شعر المدينة في الأقطار العربية ، عاينه السياب منذ
البداية ، يقول :

وتنائر الضوء الضئيل على البضائع كالغبار
يرمي الظلال على الظلال ، كأنها اللحن الرتيب
ويريق ألوان المغيب الباردات على الجدار
[في السوق القديم]

وإذا كان الجدار مع السياب معاينة ليس إلا في هذه الصورة ، فهو يمثل
بالنسبة لعبد الوهاب البياتي مواجهة ذات فعل ، يقول البياتي :

وعلى الجدار / ضوء النهـار /
يمتنص أعوامي ويصقها دما ضوء النهار /
[مسافر بلا حقائب]

ولكن الجدار عند حجازي يشكل رمزا من رموز المعاناة في المدينة ،
وهو يتكرر في ديوانه ، «مدينة بلا قلب» وكأنه يضطهد الشاعر ويلاحقه
أينما كان :

«وكان الحائط العملاق يسحقني / ويخنقني /
[كان لي قلب]

«يا ويله من لم يصادف غير شمسها
غير البناء والسياج ، والبناء والسياج
غير المربعات ، والمثلثات ، والزجاج
يا أيها الأحياء تحت حائط أصم . . .»

[إلى اللقاء]

«واجهنا الجدران الجمّة/ واجهنا أسوارا . . أسلاكاً

واجهنا أشواكاً

[ميلاد الكلمات]

«رحابنة الميـدان ، والجدران تل

تـين نـم تحـتـفـي وراـء تـل»

[أنا والمدينة]

ومن الواضح أن حجازي هو الذي أبرز الجدار بالشكل الذي يمثل عائقاً جوهرياً يصدم العين أينما توجهت في المدينة ، ولذا كان يلح على الشاعر عبر قصائد عديدة ، وهذا الإلحاح يكشف عن وعي الشاعر بدلالة الجدران في المدينة .

وتعاون الأضواء مع الجدران ، فإذا كانت الجدران تحجب الرؤية عن الأسرار الخبيثة وراءها ، فالأنوار الباهرة تفجأ العين وتزعجها ، ومصاييح المدينة - كما يقول السياب - «لم يسرج الزيت فيها ، وتمسسه نار» ، والغالب على شعراء المدينة ، ولاسيما الريفيين منهم ، عدم الازتياح لها ، لذا نراها في الأعمى الأغلب موسومة بسمات التضاييق ، فهي حزينة ، شاحبة ، مؤلمة ، وهي صفات نابعة من داخل الشعراء ، يقول السياب :

«والنور تعصره المصاييح الحزاني في شحوب/

مثل الضباب على الطريق/ من كل حانوت عتيق/

بين الوجوه الشاحبات ، كأنه نغم يذوب/

[في السوق القديم]

فالنور يدور في ألفاظ تعمل على تعطيل الحاسة ، وهذا انعكاس لنفس الشاعر وتعطيل حركته في المدينة ، وهو الذي جعل شاعراً كالبياضي يشعر بصدمة الأنوار:

«الضوء يصدمني ، وضوءاء المدينة من بعيد»

[مسافر بلا حقائب]

وكذلك يعاني حجازي من فضول المصاييح المملة المكررة:

«وعين مصباح فضولي عمل

دست على شعاعه لما مررت»

[أنا والمدينة]

مع أن مصباح حجازي يبدو على نقيض مصاييح السياب والبياتي ، فهو عنده كاشف وفاضح لأسرار الشاعر التي لا يريد إظهارها على الملأ ، فالأنوار معطلة للداخل والخارج معا ، فإذا أراد إنسان أن يستتر فإنها تفضحها ، وإذا أراد صفاء الرؤية تحجبه .

وفي مرحلة الضياع هذه قد يأتي الضوء في صورة تشي بالبهجة ، كما هي عند حجازي :

«والنور حولي في فرح / قوس قزح /

وأحرف مكتوبة من الضياء / حاتي الجلاء /»

[الطريق إلى السيدة]

ولكنها الخدعة ، إذ الفرح وحاتي الجلاء يقومان بدور المفارقة لما يعتمل في نفس الشاعر من ألم محض ، لأنه يحس بالجوع ، فهو كما يقول في القصيدة نفسها «بلا نقود جائع حتى العياء» فكان أفراس الضوء في الخارج تهباً من داخل الشاعر ، وتتحدى أبسط الرغبات لديه في أن يسد رمقه .

ثم يأتي الضجيج والتزاحم . . المواصلات وكثرتها وتعقيد شكاتها تضطر الناس إلى التزاحم والتدافع بالمناكب ، وتحفز الأعصاب إلى حد العصاب ، إن نهر المدينة يكاد يفلت من بين جدرانها ، وفيضان البشر يمتد ، والجموع تجاوز أسوارها ، فكيف بالشاعر إذا وجد نفسه مقدوفا في هذا العالم المتلاطم؟ ربما كان أبناء المدن

لهم سبق معرفة وألفة للآلات المتحركة، لذا كان من الطبيعي ألا يأبها، لكن القروي يخشى الآلة ويفزع منها، يقارن حجازي بينه وبين أبناء المدينة:

«حتى إذا مر الترام/ لا يفزعون/ لكنني أخشى الترام/»

[الطريق إلى السيدة]

وحجازي يشعر بالاختناق في زحام المدينة وضوضائها:

«لشوارع مختنقات مزدحمت/ أقدام لا تتوقف، سيارات/

تمشي بحريق البنزين/»

[سلة ليمون]

ونبه إلى أن نفور حجازي من الآلة الصناعية في المدينة هنا، هو نفور رومانسي، غير قائم على تحليل أساليب الحياة، ومن ورائه شعر المرحلة طبعاً، ولكن موقف حجازي سيتغير فيما بعد، حينما يعانق يوتوبيا صناعية في مدينة المستقبل، مما يؤكد أن حجازي يمر بمرحلة صدمة المدينة الأولية، ولسوف يتجاوزها، كما يقتضي التطور والنضج في الشاعر السوي.

وإيقاع الزمن في المدينة يلفت القروي، فالكثافة السكانية في الرقعة الجغرافية وضيق الشوارع التي تقوم البناءات على جانبيها يجعل هذه الشوارع ملاءى بأناس، وهؤلاء الناس مسرعون إلى أعمالهم في المؤسسات والمستشفيات والمصانع والجامعات، فالوقت عندهم حساس، والسرعة هي الطابع العام في كل شيء، هذا ما سجله حجازي في أول نزوله للمدينة:

«يا عم من أين الطريق/ أين طريق السيدة؟»

— أيمن قليلا ثم أيسر يا بني/ قال ولم ينظر إلي؟

.....

والناس يمضون سراعاً/ لا يحفلون/

أشباههم تمضي تباعاً/ لا ينظرون/

[الطريق إلى السيدة]

وشيء طبيعي من أمواج البشر في المدينة أن تكون السرعة طابعهم العام ، فهم يأكلون واقفين ، ويمشون مسرعين ، وكأن أقدامهم في سباق مع آجالهم ، السرعة تحكم العلاقات بين الناس لما ينوء به كاهلهم ، فالزمن عنصر مؤلم حقا في عالم المدينة ، يكرر ذلك حجازي بصورة أخرى :

«وأهلها نحت اللهب والغبار صامتون/ ودائما على سفر/

لو كلموك يسألون: كم تكون ساعتك؟/

[رسالة إلى مدينة مجهولة]

والسرعة تتدخل في إزعاج أجمل العواطف ، عاطفة الحب ، ولكي يقف القارئ على مدى التطور وحدته في القرن العشرين ، نذكره بالغزلية التي قالها شوقي نحو ١٨٩٣ تقريبا ، وجاء فيها هذا البيت المشهور:

نظرة فابتسامة فسلام فكلام فموعد فلقاء

وقد كان شوقي يعتبر هذه الغزلية من الجدة والحداثة بحيث تشكل صدمة للقارئ العربي يومئذ ، واعتبر البيت المشار إليه اختصارات لقصص الحب يساوق إيقاع الزمن السريع ، فكل كلمة فيه تمثل مرحلة في قصة الحب ، بترتيبها الزمني ، والإفادة من العطف بالفاء التي تفيد الترتيب والتعقيب فتعمل على تنظيم الزمن وتكثيفه ، ولننظر بعد ذلك في شاعر المدينة المتأخرة عن شوقي ، يقول صلاح عبدالصبور:

«لما دخلنا في مواكب البشر/ المرعين الخطو نحو الخبز والمؤونة/ المرعين الخطو نحو الموت/ في جبهة الطريق انفلتت ذراعها/ في نصفه تباعدت ، فرقنا مستعجل يشد طفلته/ في آخر الطريق ، تقنت - ما استطعت - لورأيت ما لون عينيها/ وحين شارفنا ذرى الميدان غمغمت بدون صوت/ كأنها تسألني . . من أنت؟»

[أغنية من فيينا]

هي صورة للحب من مدينة القرن العشرين ، الشاعر يحب امرأة قبل أن يرى لون عينيها ، ولم تشعر بالوقت الذي تعلقته فيه بذراعه ، والعابر السريع المهموم بلقمة العيش يحمل طفلته يفرق بين العاشقين تفريقا لا يلتئم ، يتم ذلك كله في طريق واحد دون إعداد وبلا ترتيب وبلا حساب ، انتهت قصة الحب قبل أن تبدأ ، فهي في النهاية تسأل عن هذا العاشق ، إن الزمن في قصيدة صلاح عبدالصبور تجاوز بكثير زمن أحمد شوقي ، مع أن الفارق الزمني بين الشاعرين ليس شاسعا ، فأمر الشعراء محسوب في النهاية على القرن العشرين ذاته .

ولصلاح عبدالصبور أبيات أخرى تعمق إيقاع الزمن ، وتعمد مباشرة لمعارضة الزمن عند شوقي ، فقد وظف البيت السابق ليكشف عن متغيرات الزمن بعد شوقي :

«الحب يا رفيقتي قد كان/ في أول الزمان/ يخضع للترتيب والحسبان/
نظرة فابتسامة فسلام/ فكلام فموعد فلقاء/
اليوم يا عجائب الزمان/ قد يلتقي في الحب عاشقان/ من قبل أن يتسما/
.....
الحب في هذا الزمان يا رفيقتي/ كالحزن لا يعيش إلا لحظة البكاء/
أو لحظة الشبق/ الحب بالفتانة اختنق/»^(١)

[الحب في هذا الزمان]

وإن كانت أبيات عبدالصبور الأخيرة تعمق روح العصر ، غير أنها تؤدي ذلك بتجريد ومباشرة ، فهي أقل فنيا من الصورة الأولى التي اعتمدت التعبير بالصورة .

١- نبه إلى أن تجربتي الحب عند صلاح الوارد ذكرهما لا يتتمان لمرحلة الرومانسية في شعر المدينة ، وإنما ذكرناهما استثناسا على إيقاع الزمن السريع في مدينة القرن العشرين .

وقد حذا محمد إبراهيم أبوسنة حذو الرواد بشكل تقريبي ، فرصد عنصر الزمن :

«أعرف أن مدينتهم سقطت بين عقارب ساعة/ الكل يطيل النظر إلى ساعته/
عفوا إن الزمن يمر»

[حين فقدتلك]

وترسم الشاعر أمل دنقل خطى الرواد كذلك قبل أن يستقل بلغته ،
فقرر عنصر الزمن في ديوانه الأول «مقتل القمر» :

«الناس هنا . . في المدن الكبرى . . ساعات/

لا تتخلف/ لا تتوقف/ لا تتصرف

آلات/ آلات/ آلات/

[ماريا]

وفي هذا الزحام الشديد والإيقاع السريع لعنصر الزمن يبرز عنصر جديد من عناصر الضياع والغربة في المدينة ، هو جهالة الأسماء ، فالناس ساهمون لا يعرف بعضهم بعضا كما يقول حجازي في «الطريق إلى السيدة» ، والشاعر في المدينة شبح يسير بين ناطحات السحاب في المدينة التي يسكنها أناس كما يقول يوسف الخال في قصيدة «الوحدة» ، وكلمة أناس هكذا نكرة مجهولة ، فالناس في المدينة أشباح تتحرك بين الأبنية الشاهقة كما لاحظ الدكتور عز الدين إسماعيل بحق .

في هذه الجهالة يموت الناس ولا يتعرف عليهم أحد ، لأن الناس في المدن الكبرى ليسوا أكثر من عدد ، يلحظ حجازي طفلا دهسته سيارة في أحد الميادين :

«قالوا: ابن من؟/ ولم يجب أحد/ فليس يعرف اسمه سواه/
يا ولداه!/ قلت وغاب القائل الحزين/ والتقت العيون بالعيون/
ولم يجب أحد/ فالناس في المدائن الكبرى عدد/ جاء ولد/ مات ولد/
[مقتل صبي]

وتكررت الصورة عند محمد إبراهيم أبوسنة، مع طفلة دهسها الترام،
وألقي الشاعر بعبء الحادث على إشارة المرور، وربما كان استخداما موقفا
لاستغلال مفردات المدينة حين اتكأ على الضوءين، الأحمر والأخضر، اللذين
لم تحسن الطفلة التعامل معها فكانت ضحية:

«بالأمس يا حبيبي . . خرجت للطريق/ لأقرأ الهموم في العيون/ همومهم أولئك
الذين يعبرون/ في شارع المدينة الحزين/ لعل هم وحدتي يهون/
إشارة حمراء: قف/ إشارة خضراء: من هنا انصرف/ وفجأة توقف الترام/
وطوق الزحام جنة لطفلة تام في الدماء/»

[في الطريق]

وإذا كانت جهالة الأسماء لا تنكشف في هذه الصورة، فقد كشف عنها
أبوسنة في ديوانه اللاحق «الصراخ في الآبار المهجورة»:

«ولا وجه بين الزحام تلوح لنا ألفتة/ كأنا عرفناه قبل الحياة/»

وجهالة الأسماء بالضرورة تنعكس على الشاعر، فحجازي فقد اسمه في
المدينة، يوم انتهت كل رموز قصيدته «أنا والمدينة» إلى الضياع، وأدى ذلك إلى
ضياع الشاعر نفسه، وعبر عن ذلك مرتين في القصيدة، الأولى حين نادى
عليه الحارس قائلا: «من أنت يا . . . من أنت؟»، حيث لا يعقب حرف
النداء منادى، وتقوم النقط التي وضعها الشاعر بعد حرف النداء بدور جهالة
الاسم، في وعي تام بكتابة القصيدة، فالنقط التي اتخذها أعداء الشعر الجديد
مركزا للهجوم عليه، هي أحد تكتيكات الشعر الجديد، وتقول بعض الأشياء

التي لم تقل ، وبالتقط عبر حجازي عن جهالة اسمه ، ثم كشف عن ذلك في آخر القصيدة :

«وصرت ضائعا ، بدون اسم / هذا أنا . . وهذه مدينتي»

ويتطور شعور الاغتراب في المدينة إلى ما يمكن أن نسميه العجز عن التواصل ، وهو شعور عام لدى شعراء المدينة العرب ، وأيناه عند صلاح عبدالصبور في ديوانه الأول :

«بيننا يا جارتى بحر عميق / بيننا يا جارتى بحر من العجز رهيب وعميق / وأنا لست
بقرسان ولم أركب سفينة / بيننا يا جارتى سبع صحاري / وأنا لم أبرح القرية مذ
كنت صيبا /»

[لحن]

إن تكرار كلمة «جارتى» إلحاح في الرغبة ، والجزيرة مثير قوي ، وقصص «بنت الجيران» في المدن شهيرة ، ومع ذلك يحول بين الشاعر ورغبته عنصران من المتناهي في الكبر ، هما : البحر ، والصحراء ، وكلاهما عائق معروف ، لأنه ممتلئ بالمخاوف والمجهول .

وفي ليلة شتائية ، تفرق الصحاب كل في طريق ، وأغلق الجميع أبوابهم ، ولاذ كل بمدفأته - على الحقيقة أو المجاز - إلا الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة ، الذي لم يمتلك مدفأة مثلهم ، لكنه عقب :

«لو يعلمون يا مدينتي / الدفء ليس مدفأة / الدفء ليس في الغطاء / الدفء في
مودة اللقاء / الدفء في قلوبنا . لو حطمت جليدها / لو تبدأ العواطف الخرساء /
حديثها /»

[أنامل الجليد]

وكان العجز عن التواصل من أسباب الشقاء الذي عانى منه السياب في

واقع حياته بين جدران المدينة، فطالما بحث عبثاً عن قلب يخفق بحبه فلم يجد ما يهدد وشوشة المراهقة وحسيسها وهي تدب في أعصابه وتؤرق سكينته، ولذلك نعى أبو سنة على المدينة فقرها في الحب، وسيطرت عليه الفكرة في كثير من تجارب ديوانه الأول:

«لكن يا حبي أعرف أن مدينتهم/ لا تعطي إن جادت أكثر من حب واحد»، ويجب ملاحظة أن الشاعر أضاف المدينة إلى ضمير الغائب، وفي هذا نفور غير مصحوب بأي نوع من الشفقة، لأنه برأ ساحته من الانتفاء إلى المدينة بهذه الإضافة التي تكررت أكثر من مرة في قصيدته «حين فقدتك»، ولأن الشاعر طوال ديوانه الأول يحاول - كما لاحظ الدكتور عبدالقادر القط - أن يربط حبه ببعض مظاهر الضياع في المدينة، كانت صورة الحبيبة شاحبة الوجود، لأنها تنبع من الشعور الغامض، وغموض حبه وعدم الخلوص في عاطفته يوقعه أحياناً في صور بيئة التكلف:

«ولأني كمسافر/ أنزل قهراً قبل محطته/ من آخر قاطرة كانت ستمر/
أشعر أن شتاء يعصر هذا القلب/ حين فقدتك»

فهو يسقط في الرومانسية في حين يوهم نفسه بالابتعاد عنها.

وفقدان التواصل يؤدي إلى الشعور بالإحفاق والانسحاب من المجتمع، ما لم يجد الإنسان فيه ما يتوخاه من أحلام، فلم يحقق من الهوى الصعب ما يربطه بالمدينة، وآلية المنطق تحرك الجموع، وتجعل من الذات المفردة ضالة في طريقها، تتحول وتسير وحيدة، تعلق صدمة المدينة أحلامها على انفراد، فإذا انتصرت أو انسحقت ففي إطار وجودها الخاص، ومادامت رهينة بالإطار الضيق ملتزمة بالمنطق الذاتي، فلتصنع الذات ما تشاء، وكيف تشاء، في غيبة من الجماعة التي لا تأبه ولا تلتفت إلى أحد، وهو ما عبر عنه حجازي في قصيدة «لا أحد»:

«رأيت نفسي أعبّر الشارع، عاري الجسد/ أغض طرفي خجلا من عورتني/ ثم أمدته لأستجدي التفاتنا عابرا/ نظرة إشفاق علي من أحد/ فلم أجد/ إذن . . لو أنني - لا قدر الله - سجت ثم عدت جائعا/ يمنني من السؤال الكبرياء/ فلن يرد بعض جوعني واحد من هؤلاء/ هذا الزحام لا أحد/»

والانسحاب المرتبط باللاأحد تصل حدة الشعور به إلى ما هو أبعد من الحياة، ففي قصيدة «السر» لأبو سنة، وهي قصيدة ناجحة تجمع بين الخاص والعام، بحيث يقنعنا أنه يعبر عنا من خلال قضيته الخاصة وحتى ولو كان يغلق أبواب الحياة بهذا العنف:

«في صمت أحمل كفنك/ وادخل قبرك/ لا غيرك سوف يصلي من أجلك»

ثم يأتي بصور متنوعة من المدينة ذات الصوت المبحوح والزمن المتوقف عند منتصف الليل ومناديل العشاق التي تمزقت على سور حديقتهم، لأن الإبحار محال، إلى أن يقول:

«لا أحد يفك ويرميثيوس الموثق/ لا أحد يشير إلى الميناء/ الأجاب افترقوا دون وداع/ الأجاب اجتمعوا دون عناق/ فإذا جاء حديث الأشواق/ ابتلت جبهتهم/ حتى تنقذهم كلمات نفاق».

ويلازم الانسحاب من المجتمع شعور بالوحدة والوحشة، وهو شعور يخلق ثنائية:

«الأنا/ الآخر»، فما لم يرتبط الإنسان بالإنسان بعيدا عن العلاقات المادية، تصبح الحياة في المدينة مفرغة من أجمل ما فيها، وتدفع بالإنسان المثالي إلى الركن النائي:

«طرقت نوادي الأصحاب لم أعر على صاحب/ وعدت تدعني الأبواب والبواب والحاجب/ يدحرجني امتداد طريق/ طريق مقفر شاحب/ لآخر مقفر شاحب/

«وفي عيني سؤال طاف يستجدي / خيال صديق / تراب صديق / ويصرخ : إنني وحدي / ويا مصباح مثلك ساهر وحدي / وبعث صديقتي بوداع»

[حجازي : كان لي قلب]

هنا ثلاثة موانع تحول بين الشاعر والناس ، تحيء متتالية فلا تدع للشاعر منفذاً ، فالأبواب كلها مغلقة ، ليس بينها باب لأمل إنساني ، على النقيض من الأبواب الريفية المفتوحة ، وزيادة على الأبواب هناك البواب ، مانع آخر يحجب اللقاء ، وظاهر الأبواب المغلقة في المدينة تنطوي في باطنها على عدم التعارف ، ظاهرة يستنكرها الريفي ويفزع منها . الإنسان في المدينة لا يعرف جاره في كثير من الحالات ، والحاجب مانع ثالث في دائرة الأعمال ، ولذا يعود المصباح من جديد مؤنسا لوحدة الشاعر ، فهو الحارس اليقظ السهران معه بعد أن ودع صديقتة الريفية .

وإنما ولد الثنائية في أعماق الشاعر شيئان : فقدانه الحبيبة القروية ، وفقدانه الصديق في المدينة ، والحب في العاطفة الغرامية أو الاستغراق في الصداقة قد يكون المخرج من قبضة الثنائية ، حيث يتقوى به على مصاعب الحياة ، فليس الجوع ولا العري ما حرم الشاعر من الدفء ، ولكن فقدان الحبيب والصديق ، ولعل هذا المعنى هو الذي تطرق إلى قصيدة «أنامل الجليلد» للشاعر محمد أبوسنة ، ولكن هل صحيح ما يقوله الشعراء هنا عن حقيقة الدفء ، أو أنها حالة شعرية مرتبهة بلحظة القصيدة؟

واضح أن أي ارتكاز شعري في قصيدة على معنى لا يمنع ارتكازا على معنى آخر في قصائد أخرى وإلا فإن الوحدة وما فيها من وحشة لا تطرد الفقر والجوع من الساحة ، فشاعرنا حجازي بعد وصوله إلى المدينة قادما من قريته بلا نقود ، وطرد من غرفته لأنه لا يمتلك إيجارها ، هام على وجهه في شوارع المدينة اللا برنثية محدثا نفسه بالحرص على النقود :

«لا . . لن أعود/ لا . . لن أعود ثانيا بلا نقود/ يا قاهرة»

وإذا تصفحننا تجربة شاعر مثل عبدالعزيز المقالح، وجدناه يؤكد لنا هذه الحقيقة، فهو يعاني الوحدة بعد فراق الأحباب وفقدان التواصل، يقول في قصيدته «الكتابة للموت»:

«إن عدت إلى الدار، وأفلت وجهي من أظفار الغربة كيف أراهم؟/ من سيدل القلب
المشتاق على أبواب مدينتهم؟/ ويلى من زمن أبقى فيه وحيد الظل، وحيد الصوت/
أقرأ نفسي، أستنجد بالدمع وجوه الأحجار/ أقرأ أبوابا موصدة، وصدورا لا تفتح»

هذه إذن هي المدينة في عيون الشعراء، الرفض والنقمة والأسى على حياة مفروضة، وعلى الضياع في مدن الأشباح، ضياع وغربة ووحدة، انعكست معاناتهم اليومية على تجاربهم المريرة كأفراد يتمتعون بشفاافية فكان الروح الرومانسي الأسيان ملاذهم إما ضاقت بهم سبل الحياة في المجتمع الذي تحلى عن الإنسانية أو تخلت هي عنه.

ولم تقف صدمة المدينة بالشاعر العربي عند هذا الحد، فهو في أزمة الضياع كان يبحث له عن مخرج، ومن أهم الملامح التي حاول التشبث بها، استرجاع القرية، إن على الحقيقة أو على المجاز، مما ولد فيه ثنائية أخرى، هي الشق الثاني من صدمة المدينة.

الفصل الأول

ثنائية : القرية / المدينة

في المجتمع القروي يعيش مزارعون مستقرون ، يخططون وينظمون أعمالهم ، متكيفون مع قوانين الطبيعة ، آخذون في اعتبارهم مواسم الحصاد ، طموحاتهم محدودة مقصورة على الحاجي والضروري ، وهم يتجاوزون خيبة الأمل ويستخلصون منها حكمة عملية تحفف عنهم متاعبهم . . العمل قاس ، أجل . . ولكن الغلة تكفي لا لإغنائهم ، بل لحايتهم من المجاعة ، ليسوا شعبا كثيبا ، هم في الغالب سعداء مطمئنون ، لأنهم لا يأملون في حياة أفضل ، ويجهلون ما تسميه الحضارة الغربية «اللارضا» ، لا يعانون ، بعيدون عن التوترات النفسية الناجمة عن الاحتكاك بالآخرين ، والتسامح يفرج تواء في اللحظة نفسها توتراتهم ، والجواب المادي أو الروحي جاهز في مقابلة أي انفعال أو قلق ، بحيث يتيسر الارتكاس دون إخلال بالنظام الداخلي أو الخارجي الذي يحدد عالمهم ، مجتمع تسوده العلاقات الأولية هذه العلاقات المنبثقة أساسا من حياة الريف ، كما تسوده الرقابة الأولية حيث الأفراد معروفون للجميع ، وتقوم فيه الاتصالات والتفاعلات الاجتماعية بين الأفراد على أساس البعد أو القرب ، وأهل الريف أكثر تجانسا ، ولهم خصائص نفسية تميزهم عن الحضريين ، كالتمسك بالقواعد الأصيلة للسلوك الجمعي والعرف ، وهم أكثر إيمانا بالقضاء والقدر ، مما قلل نسبة الأمراض العصبية والعلل النفسية في القرية عما هي عليه في الحضر . . وكل ذلك نقيض لخصائص المجتمع المدني الذي يبرز الفردية وسرعة التحرك الاجتماعي وعدم التجانس وتمزق العلاقات الروحية^(١) .

هذه تقريبا هي الصفات العامة للمجتمع الريفي، الذي لا حاجة فيه إلى الحصون والحراس، يعيش فيه الريفيون بطمأنينة تضع نفسها فيما يجاوز الأمل وعدم الرضا، ومن هذا المجتمع نزع الشاعر الريفي إلى المدينة، يحمل قرئته دائما بين جوانحه، ويبتاحه الحنين إلى قرئته من حين إلى آخر، لاسيما إذا حزبه أمر المدينة .

والحنين إلى الريف - وإن كان ضربا من الحنين إلى الوطن - يحمل معاني القلق والضيق وعدم الارتياح في المدينة، وما يلقاه الشاعر الريفي في مجتمعا من صراعات شتى، فيهرب الشاعر - ولو في الخيال - إلى قرئته بسماها الإنسانية، وتظل القرية واحة يفيء إليها من الوهج والهجير والقحل المدني، حتى ولو كانت حياة القرية بطيئة الإيقاع .

هذا الحنين لدى شعرائنا مظهر من مظاهر الرومانسية التي خلفت بعض سحاباتها، فشعراؤنا وإن كانوا ينتسبون إلى غير الرومانسية لم يتخلصوا كلية من بعض سماتها، فالشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي ينزف حيننا إلى قرئته في أكثر من قصيدة تحمل مهمة التعبير عن قلقه وضياعه في مجتمع المدينة، فهو إذا غنى فإنما يغني لتضيء كلماته في ليل القرى :

«يا أيها الإنسان في الريف البعيد
أدعوك أن تمشي على كلماتنا بالعين، لو صادفتها،
أن تقرأ الشوق الملح إلى الفرح
شوقا إلى فرح يدوم
فرح يشيع بداخل الأعماق، يضحك في الضلوع
.....

إني أحبك أيها الإنسان في الريف البعيد
وإليك جئت وفي فمي هذا النشيد
يا من تمر ولا تقف

عند الذي لم يُلقِ بالا للسكرارى والستائر والغرف
وأتى إليك ، إلى فضائك بالنغم

.....

وأنا ابن ريف

ودعت أهلي وانتجعت هنا ،

لكن قبر أبي بقريتنا هناك ، يحفه الصبار

وهناك مازالت لنا في الأفق دار»

[لمن نغني : مدينة بلا قلب]

وقد يكون هذا الحنين إلى القرية منبثقا عن صورة أو موقف وقعت عليه عين
الشاعر وهو في المدينة ، فيؤدي ذلك إلى استشارة وجدان الشاعر المتعلق بالقرية :

«تأتي إليّ عبر طفل

يسير وحده ، وحينما أضل

وتثقل الأحزان روحي ، حينما أتوه

أقول يا عين اطلبيه !

مازلت طفلا يا أبي ، مازالت الآلام ،

أكبر مني ، ما استطعت أن أنام ،

فتستجيب يا أبي ، ومثلما كنت تعود في أماسيّ الشتاء

تأتي إليّ

عباءتك

لا تفتأ الرياح تستثيرها ، تشدها إلى الورا

كأنها شراع مركب يصارع الأنواء

ووجهك الحمول يفرش الرضا على العناء

وفي يديك من نبات الأرض ما جمعته ، وفي اللسان رفرفت تحية المساء

ومثل غيم في ليالي الصيف يترك السماء للقمر
تنقشع الأحران من روعي، وأحضنك
بجفن عيني أحضنك
وأستضيفك المساء كله . . حتى السحر»

[رسالة إلى مدينة مجهولة : مدينة بلا قلب]

إن الأب يقوم بدور الحماية بالنسبة للطفل ، والشاعر يصرح بأنه مازال طفلاً ، فإذا انفصل عن القرية بهذا الشعور فقد بالتالي الحماية في المدينة ، والعباءة حماية أخرى وكان الطفل / الشاعر في حمايتين ، ولا بدع أن تستثير الذاكرة العباءة مع الأب ، وتصوير العباءة والرياح تشدها إلى الورا بشارع المركب في مصارعة الأنواء صورة رمزية للطفل الضائع في المدينة وهو يغالب ويعاني ألوانا من المكابدة ويخشى على نفسه من التمزق ، فيلجأ إلى ملاذ الطفولة في الحماية : القرية - الأب والعباءة .

وإذا كان الشاعر يستشار لأنه رأى طفلاً في شوارع المدينة فتذكر طفولته ، وجرّته هذه الذكرى إلى صنيع والده به في تلك الفترة ، فقد أثارته كذلك سلة الليمون ، ينادي عليها بائعها رخيصة ضائعة في المدينة كضباع الشاعر ، ويتذكر رحلة الليمون من القرية إلى المدينة :

سلة ليمون ، غادرت القرية في الفجر
كانت حتى هذا الوقت الملعون
خضراء منددة بالظل
سابحة في أمواج الظل
كانت في غفوتها الخضراء عروس الطير
أواه! من روعها؟ أي يد جاعت ، قطفها هذا الفجر؟
حملتها في غبش الإصباح

.....

مسكين

لا أحد يشمك يا ليمون

والولد الأسمر يجري ، لا يلحق بالسيارات

.....

سلة ليمون

وقعت فيها عيني . . فتذكرت القرية

[سلة ليمون: مدينة بلا قلب]

يمكن اعتبار «سلة ليمون» صورة رمزية للشاعر، فهو يتعمى إلى ما يتعمى إليه الليمون، فكلاهما قروي نازح من القرية إلى المدينة، وكلاهما يتنادي على نفسه بمحزون الصوت، يستجدي المارة، وكلاهما قدم وفيه تضارة الريف ونداه الفجري، وكلاهما عانى من قسوة المدينة، و«سلة ليمون» ترصد مشهدا يوميا في حياة المدينة، «ولكن وضع هذه الصورة المركبة داخل الإطار العام لتناج الشاعر، وربطها به، وملاحظة ما فيها من إشارات إلى الريف والمدينة، وما يتخللها من تعاطف غير عادي بين الشاعر والليمون، كل هذا يتخطى بها حدود الدلالة الظاهرية المحدودة، إلى مستوى آخر هو الإيماء الباطني العميق، بحيث يرى الشاعر آلام رحلته المضنية - بدءا من القرية حتى المدينة - في رحلة الهوان التي مرت بها ثمرات الليمون بعد اقتطافها، فكلاهما - الشاعر والليمون - عانى وطأة الانتقال من البيئة الريفية في القرية بكل ما تعنيه هذه البيئة من نقاء وفطرية وانسجام، إلى البيئة الحضرية في المدينة، بكل ما تمثله هذه البيئة من ازدحام وقلق وآلية لا مكان فيها للتعاطف والإشفاق . . . وفي هذه الغربة المشتركة لا تعجب أن يبصر الشاعر في سلة الليمون صورة لحياته الخاصة، وأن يتحدث عنها بنبرة الحسرة المشفقة، فلا تدري هل يتحدث عن الليمون حقيقة، أو يتحدث عن نفسه؟» (٢).

وقد ظل الحنين يعاود حجازي إلى القرية بين الحين والحين، لاسيما إذا شعر بالمفارقة بين جمود المدينة ورهبة شوارعها، وزحامها، وخلوها من نظرة الإشفاق، على عكس القرية الخالية من الازدحام، واصطناع الزهر في آنية النحاس، ومعرفة حجازي بالقرية جعلته يعرف المدينة، والعكس صحيح فإذا وصف القرية فإنه يستحضر نقيض المدينة على ماتكشف عنه رحلته إلى الريف .

في قصيدة «الرحلة إلى الريف» التي كتبها حجازي سنة ١٩٦٠، يضع الشاعر المكان في القرية والمدينة موضع المفارقة، وقد أحسن حين جعل النقلة بين المكانين عبر «القطار»، هذا المفرد المديني الذي يختصر الزمان والمكان معا، والقطار يجعل المفارقة حية قائمة في الأحاسيس يدركها كل من عاش التجربة، ومحطة القطار هي آخر ما يعاينيه المسافر من المدينة :

محطة في أسفل المدينة

مسقوفة تضاء في نصف النهار

مواكب المسافرين ضجة حزينة

وساعة تحصي عذاب الانتظار

الصورة واقعية، وبالتأمل في المكان نجدته ينتمي إلى المغلق، فالمحطة «مسقوفة» وقد يكون السقف مع المغلق حماية، ولكن الشاعر يعقب بصفة أخرى «تضاء في نصف النهار» وهي صفة تبرز السلبية في حرمان المكان من الانفتاح على الطبيعة - ضوءا وشمسا وهواء - يضاف إلى ذلك أن المكان المحصور غاص بمواكب المسافرين مصحوب بالضجة الحزينة، مما جعل الانتظار في هذا المكان صورة من العذاب، ولا شك أن ذلك إدانة للمكان .

وتبدأ الحركة الثانية في المقطع الأول بصورة واقعية كذلك :

وصفر القطار

أنا قلتُ أقدامه وسار . ثم سار

لافتة تراجعت

صبية لم تستطع به اللحاق . . شيعته في انكسار

وهي صورة مرسومة بدقة من واقع الحياة اليومية في هذا المكان ، وبالحركة
الثالثة ينتهي المقطع الأول :

وغادر المدينة

ترنح الضجيج في المدى . . ثم ارمى سكينه

والمقطع الثاني من حركتين : الأولى استرجاع للمدينة ككل ، وليس من
محطة القطار ، والتسلسل طبيعي ، فالمسافر كان معاشيا للمحطة حين كان
محايا لها ، ولكن بالانفصال عنها يستعيد الصورة الكلية لعذاب المدينة :

الكل متعبون ، والدخان

تفرله أنوفهم ، تفرله مدخنة القطار

العائدون من شوارع الغبار

من مطحن الأعصاب ، من مائدة القمار

من المدينة

أزخؤا رؤوسهم على حوائط القطار

كأنهم عجائز تهدموا على جدار

كأنهم مهاجرون

تكدسوا على سفينة

كأنهم جرحى وقد عادوا من الميدان

يستعرضون في أسى . . ما كان

وفعل المدينة في البشر تتكفل به ثلاث صور ، العجائز المتهدمون على

الجدار ، والمهاجرون التكدسون على سفينة ، والجرحى العائدون من الميدان ،

وثلاثتها تتلاقى في الضعف ، وفي مقابل ذلك تأتي الحركة الثانية في المقطع ،

مستمدة من الريف العام كما يراه المسافر بالقطار:

وارتجفت أغصان

وأجفلت أطيّار

تفرقت . وامتدت الخضره

حيث التقت في الأفق بالأشجار

وفي المقطع الثالث تهدأ صورة المدينة في مقابل الاسترسال أمام الصورة ريفية ، المدينة لا تخطر إلا صدى من أصداء الذكريات الشائمه ، فالجدار يرد أن الشاعر فرحان بالمكان المنفتح ، والازدحام في مقابل الفراغ والمدى المتناهي ، الكبر ، واصطناع الزرع في أنية النحاس مقابل الخضره الصافية الطازجة في طبيعة ، والطبيعة والمدى المفتوح ، والمنخفض - النبات - يرضع العلو - سماء - ، ونتاج ذلك كله يورث الصدق في مقابل زيف المدينة ، ويورث ثبات في مقابل التلون ، والخلاصة أن المكان الريفي يولد الحرية :

أمامنا لا سقف ، ولا جدار

أمامنا المدى مخضوضر في المغرب الشتوي ، صافي الاخضرار

أين ازدحام الناس ؟

أين اصطناع الزرع في أنية النحاس ؟

هنا المدى لا يعرف الحراس

هنا أنا حر ، هنا الطيور تستطيع أن تطير

هنا النبات لا يزال أخضر الرداء

كيوم كان

ولا يزال يرضع السماء

كيوم كان

هنا الحقيقة التي لا تعرف التلون المقيت

هنا الدوام والثبوت

حتى هنا الأحزان لا تموت

والأحزان المعمرة ليست إداة للمكان، ولكنها في سياق الصورة تعبير عن الوفاء الريفي للمفقود، وهذه صفة تضاف إلى الصدق والثبوت .

والمقطع الرابع يتوجه فيه الخطاب إلى الحقول، المكان المفتوح على الكون كله، والذي يحتضن المخلوقات كلها، فالطائر - هوائي -، والبهيم - منخفض -، العاقل - الإنسان، وغير العاقل، والنسيم هوائي كالطائر، وقطعان الغيوم علو، مع النبات المنخفض، أي أن الوجود كله في انسجام، يعمل كل في خدمة وإسعاد الآخرين :

أيتها الحقول يا نقيه الألوان

يا بيدر الطائر، يا مرعى البهيم

لو أنني نزلتلك الآن فتحت لي الذراع

لو أنني مشيت ما وجدت من يقول : قف

يا موطني القديم

نسيمك الحامل قطعان الغيوم

فيه من الغروب والشتاء والنبات

العبق الوسنان والأحزان

والذكريات

عند المسيل يذكرون أن إبراهيم مات

وهذه الصنفاة الدائمة النواح

تسكنها الأرواح

إن عين الشاعر وأحاسيسه مركزة أكثر من المقطع السابق على المكان الريفي، والمدينة توارت أكثر، حيث لا تخطر إلا في مقابلة السائر الذي لا يجد من يوقفه، والأحزان هنا تلقي ضوءاً على أحزان المقطع السابق في ديمومتها، لأنها صريحة في ارتباطها بموت إبراهيم، وإبراهيم هكذا غفل من الهوية، يصبح رمزاً لأي إنسان ريفي، لا يميز من أجله الناس فقط، ولكن الطبيعة

تشارك في مآتمه ، وهذا ما يجعل المكان الريفي خلّاقاً مبدعاً ، ولذلك ينهي الشاعر المقطع بتمازج شديد بين الزمان والمكان ، وهو قمة التوحد القادم عبر عبقرية المكان :

لكل شيء هاهنا تاريخ
كل مكان أسبل الجفن على زمان
وها هنا . . كل مكان يعرف الإنسان

والمقطع الخامس استرجاع لماضيه في موطنه القديم ، وهذا الاسترجاع هو الطريقة المثلى لغسل ما في صدره من دخان المدينة ، عبر الحنان الذي يعمر به المكان الريفي ، ورفاق الطفولة .

والمكان في المقطع السادس ريفي كامل لا تخطر فيه المدينة صراحة أو ظلًا ، أي أن المدينة تُنوسيت تماما أمام الموطن القديم :

يا موطني القديم
هذا أنا أفتح صدري للنسيم
هذا أنا أرسل عيني خلف قطعان الغيوم
حيث تبين من بعيد مثذنة
قصيرة ولم يزخرفها أحد
لكنها وقد أحاطتها أشعة الغروب
تبين صفراء على قتامة الشجر

النسيم ، والغيوم ، علوي وأفقي ممتد ومنفتح ومتناه في الكبر ، وهذا معناه أن الامتداد والانفتاح والتناهي في الكبر موجود في داخل الشاعر وقد أيقظه المكان ، والمثذنة علوي رأسي ، وكونها غير مزخرفة وقصيرة فذلك ينتج البساطة ، ومع ذلك فهي ليست عاطلة من الزينة ، فقد أزينت وأخذت زخرفها من الطبيعة ، وفوق ذلك كله فالمثذنة صاعدة إلى السماء ودلالاتها

الروحية تفوق أي اعتبار آخر لاسيما في المكان الريفي ، ولذلك يختم الشاعر مقطعه وقصيدته بهذا النشاط النفسي الذي يستيقظ بسبب من المكان :

النفس واهنة

لكنها تستيقظ الآن على عطر غريب

تستنشق الأيام منه ، تذكر الأسماء

تلتمس الدروب

وإذا كانت الواقعية قد ترددت في دراسة هذه القصيدة أكثر من مرة ، فإن الموضوع الذي عالجها الشاعر موضوع رومانسي ، فقد كان الهرب من وهج المدينة وحجيمها إلى الريف مظهرا من مظاهر الرومانسية ، وهذا يدل على أن الشاعر وإن كان يحاول الدخول إلى الواقعية في تعبيره فإن الرومانسية لا تزال عالقة بنفسه ، ولم يستطع التخلص منها .

وكما رمز الليمون لحجازي ، فإن الشاعر العراقي سعدي يوسف يستوحي الليمون وخضرته ، ويسأله عن طعم ليليه ، وذلك في قصيدته «تطلُّع» ، لأن الشاعر مثل حجازي يعيش في تيه المدينة ، ومع الليمون يبكي سعدي يوسف ما فقدته من بشرى الفجر ، وما كاد ينساه من صدق الإيمان :

يا خضرة الليمون / يا مطرا أزرق ، في الليل أناديه

أسأله طعم ليليه

ياخضرة الليمون . عينا في التيه

.....

كفأك ما طوّفت . . إن البحار

لم يبق فيها ستار

.....

يا خضرة الليمون ، هبي فؤادي قطرة من مطر

أزرق في الليل أناديه

.....

أمس سألت النجم . . إن النجوم

بعيدة عني

المس أغصانك . . أبكي على شيء فقدناه

لولاه . . لولا هذه الآه

لكان حتى الفجر لا يحمل البشرى ، ولا تزهو عيناه

.....

يا خضرة الليمون

هبي دمي الصدق ،

هبيني كيف أحياء

أكاد في الإيمان أنساه

[تطلع : الأعمال الشعرية ، ص ٤٥٦ ، ٤٥٧]

وسواء كان الخطاب في قوله : «وأنت يا نهرًا من الليمون» موجهًا إلى قريته أو حبيبته، أو غيرها، فإن الشاعر يستعير مادته من الليمون كي يعرب عن مشاعر الاغتراب والحنين للوطن الريفي .

إن خضرة الليمون والمطر الأزرق إثارة لحاسة البصر، والنداء في الليل يثير حاسة السمع، وطعم الليالي يثير حاسة الذوق، ولمس الأغصان إثارة للجلد، وربما كان الجلد مرجعًا للأحاسيس جميعها، ومعنى هذا أن الشاعر أثار أحاسيس الإنسان جملة وتفصيلاً، ولكنه لم يكتف بذلك، بل عمد إلى إثارة ما هو أكثر من الأحاسيس بدعوته نفسه للكف عن التطواف فلم يعد ما يحتاج إلى الكشف وأثبتت التجربة أن الوطن الريفي هو الأصل وهو آخر المطاف، كما أن البكاء على المفقود، طلباً للفجر الفاقد للبشرى، في حاجة ماسة إلى جرعة من الصدق والإيمان، وهما اللذان يمنحان القلب دمه ونبضه الحي،

وهنا نلمح أن الصورة عند سعدي سعت للذهاب بعيدا عن فطرية الصورة عند حجازي، على عادة سعدي في الإفادة من سبقه، في اختيار أفضل ما عندهم وتنميته بطريقته الخاصة.

ولكن الليمون عند حجازي وسعدي متفق في التعامل مع المتناهي في الصغر الذي يكثف الوجود، وقد قام بهذه المهمة في شعر الشاعرين، بحيث كان منطلقا ومحورا تدور عليه القصيدة عند كل منهما، ويرتبط عند كل منهما بمظاهر الطبيعة كما أنه جمع بين الداخل والخارج.

إن أحلام يقظة كهذه دعوة للعامودية، حيث القارئ مدعو للحلم، ويعتبر هنا الشعر من الشعر الكوني المستقل عن الحكمة التي تميزها حكايات الأطفال، مع الليمون وخضرتة مطلوب منا أن ننخرط في عالم الخضرة، وهو عالم ليس للبلادة والحدرد كما يتهمه برجسون(٣)، والواقع أن الخضرة وهي مرتبطة بالقوى التصغيرية فإن عالم الخضرة يصبح عظيميا في صغره، وحاداً في رفته، وطازج الحيوية في خضرتة.

ويصنع صلاح عبدالصبور حالة من الارتداد، إلى ذكريات شبابه في القرية، حين كانت القرية له وجاء من فقدان نفسه في المدينة، ففي ديوانه الأول «الناس في بلادي» وعلى وجه التحديد في قصيدة «الملك لك» ينفذ من خلال متاعبه التي جرّتها عليه خبرته، يجيب عن تساؤل طرحه على لسان «واحدته» حتى لا تعجب من تناقض مسراته مع فيض السرور والحب من عينيه، والسبب هو الأمان الذي جاء معه من الريف وذكرياته، وظل طوال حياته يحتفظ به ويلجأ إليه كلما حزبتة حياة المدينة:

«صباي البعيد

أحن إليه، لألمابه

لأوقاته الحلوة الساحرة

حنيتي غريب . . . إلى صحبتي، إلى إخوتي

إلى حفنة الأشقياء الظهور ينامون ظهرا على المصطبة
وقد يحملون بقصر مشيد
وباب حديد
وحورية في جوار السرير
ومائدة فوقها ألف صحن
دجاج ويط وخبز كثير

إن هذه المصطبة التي ينام عليها حفنة الأشقياء ظهرا هي المكان الذي نزع إليه الشاعر بحثا عن القيمة الإنسانية، إنه يحبه ويدافع عنه لأنه في حقيقة الأمر مرتبط بقيمة الحماية التي يمتلكها، إن المكان هنا يحمي قيمة إيجابية، هذه القيمة وإن كانت متخيلة، لكنها سرعان ما تصبح هي القيمة المسيطرة، إن القيمة هي الحلم، إن حفنة الأشقياء بإيجاء من الأمان الذي يمنحه المكان - المصطبة - استطاعوا أن يحملوا بما حُرّموا منه: بالقصر الفخم، والباب الحديدي الكبير - لاحظ مدى الحماية - كما امتدت أحلامهم إلى الواقع الأسطوري - حورية في جوار السرير، وأشبعوا أنفسهم من سغب بيائدة نصف خرافية. لقد شعروا بالأمان من ناحية، وأرضوا غرائزهم من ناحية ثانية، وهددوا قرقرة بطونهم من ناحية ثالثة، ونرجوا ألا يستهان بأحلام الإنسان، فكثيرا ما كانت أشهى وألذ من بعض الحقائق، «إن المكان الذي ينجذب نحو الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا إذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تميز، إننا نتجذب نحوه لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية. في مجال الصور لا تكون العلاقات المتبادلة بين الخارج والألفة متوازية»^(٣).

ويمضي الشاعر في استكمال صور الأمان الريفي:

إلى أمي البرة الطاهرة
تحوفني نقمة الآخرة

ونار العذاب
وما قد أعدوه للكافرين
وللسارقين ، وللاعبين
ومتتف إن عثرت رجله
وإن أرمد الصيف أجفانيه
وإن طنت نحلة حوليه
باسم النبي
وفي الليل كنت أنام على حجر أمي
وأحلم في غفوتي بالبشر
وعسف القدر
وبالموت حين يدك الحياة
وبالسندباد وبالعاصفة
وبالغول في قصره المارد
فأصرخ رعباً . . .
ومتتف أمي باسم النبي

إن علم تفسير الأحلام النفسي ، كما نفهمه من فرويد ، يرجع الكوايبس التي أجهدت الطفل وهو نائم ، إلى ما تلقاه وعي الطفل قبيل النوم من صور الرعب ، وتسربت إلى عقله الباطن ، وبعد النوم تنقشع سيطرة العقل الواعي ، وتترك المجال للاشعور أن يطفح بما تسرب إليه من مخاوف الطفل قبيل نومه .

وبهذا التفسير نكون قد نسينا بين خضم الحقائق العلمية بدهاة الصورة وطزاجتها وفطريتها ، وقضيئنا في نفس الوقت على هدف الشاعر الأسمى ، وحرمانه من ثمة الخيال البكر ، ماذا علينا لو كانت هذه الصورة عبارة عن بحث الإنسان عن المكان الذي يدافع عنه ضد الأخطار والقوى المعادية؟ إن حجر الأم ، وهو الذي توصل إليه واستعادته من القرية ، هو هذا الملجأ

الحصين للدفاع عن الطفل، يحميه ليس في الدنيا فقط، وإنما في الآخرة كذلك، وهذا ملمح ديني يظهر في القرية أكثر مما يظهر في المدينة، حجر الأم يحميه من الكفر والسرقة، وفي نفس الوقت يحميه من المرض وأذى الطبيعة، إنه نفس الشيء الذي نراه عند حجازي في الاحتفاء بأبيه وعباءته.

إن هذه الرؤية للعمل الفني منسجمة مع سائر القصيدة، إذ إن هذه الحماية قد انطلقت من هذا المكان السحري إلى اعتناق المتناهي في الكبر، اعتناق الكون كله:

فأحبو إلى ذكريات الشباب

عرفت به فورة الأتوياء

بقلبي، فأضحت حياتي لهيب

وقالت لي الأرض «الملك لك»

تموت الظلال وبجيا الوهج

الملك لك

الملك لك

الملك لك

فيا صبيحة لم يقلها نبي

ولا ساحر همجي الصنح

ولكنها في مساري الدماء

ومن نبضة الأذرع القادرة

هذا هو المفعول لحجر الأم، اعتناق الكلي المطلق، وهي نتيجة لا تأتي من تفتيت التحليل النفسي على الإطلاق، بل عكسها هو الصحيح، فقد جاءت دينامية الحياة بقوة وغزارة من فيض المكان الآمن، الذي يدفع الأحلام إلى أقصاها من خلال استعادة الذكريات الخلاقة، إن مصطبة القرية وحجر الأم الريفية قد فرشوا الأرض لأحلام الشاعر، وحرساها من غائلة المدينة، إن

الشاعر من خلال هذه الذكريات يحتفظ بكنز الأيام السالفة ، وياتنقله إلى أرض الطفولة غير المتحركة عاش تبيئات* السعادة ، وأراح نفسه من أن يعيش ذكريات الحماية مرة أخرى .

وفي ديوانه الرابع « تأملات في زمن جريح » تعود ثنائية : القرية/ المدينة ، مع صلاح عبدالصبور، في قصيدة «زيارة الموتى» ، ويلفت النظر أن هذه الثنائية في هذه المرحلة تأتي متأخرة ، وهذا إن دل على شيء فإنها يدل على أن الشاعر لم يتخلص كلية من نداء القرية بين الحين والآخر ، وهو أمر ليس غريبا ولا شاذاً ، فالنفس الشاعرة لا حكم لها ولا قانون يحكمها إلا قانونها الخاص بها ، حقيقة إن الشاعر في هذه المرحلة قد تجاوز صدمة المدينة بمراحلتيها : الغربية والضياع ، وثنائية : القرية/ المدينة ، ولكن من يستطيع أن يصب الشاعر هكذا صبا في تصنيفات مرحلية لا يمكن تجاوزها أو التراجع عنها؟

تبدأ القصيدة بطقس ريفي هو زيارة الموتى عقب صلاة العيد كما تعود أهل القرية في مظهر جليل تحرم منه المدينة ، وهذا اللقاء يتكرر مع كل عيد ، وبعد هذا يكون طبيعياً أن يتواصل الأحياء والأموات ، فبرد الموتى الزيارة للأحياء ، كشاهد على أن الموتى لا يزالون يبارسون طقوس الحياة المألوفة :

يا موتانا

كانت أطيافكمُ تأتينا عبر حقول القمح الممتدة

ما بين تلال القرية حيث ينام الموتى

والبيت الواطيء في سفح الأجران

كانت نسيمات الليل تعيركم ريشا سحريا

موعدكم كنا نترقبه في شوق هدهده الاطمئنان

حين الأصوات تموت ،

ويجمد ظل المصباح الزيتي على الجدران

* هذه فصيحة التبيئات ، وهي تختلف عن معناها في التحليل النفسي ، فهذه يتطلب العلاج إزالتها .

سنشم طراوة أنفاسكم حول الموقد
وسنسمع طقطقة الأصوات كمشي ملاك وسانان
هل جئتم تأتنسون بنا؟
هل نعطيكم طرفا من مرقدنا؟
هل ندفنكم فينا من برد الليل؟
تندفأ فيكم من برد الوحدة
حتى يدنو ضوء الفجر، ويعلو الديك سقوف البلدة
فنقول لكم في صوت مختلج بالعرفان
عودوا يا موتانا
سندبر في منحنيات الساعات هنيهات
نلقاكم فيها، قد لا تشبع جوعا، أو تروي ظمأ
لكن لقم من تذكار،
حتى نلقاكم في ليل آت .

لقد استدعى الشاعر من الذاكرة: القرية، والتلال المحيطة بها، وحقول القمح، والبيت الواطىء، وسفح الأجران، ومن داخل البيت استدعى المصباح الزيتي على الجدران، والموقد، والديك فوق السقف، وكان الاستدعاء للقرية ومجالاتها مصحوبا بأنبال العواطف الإنسانية، وهي القيم التي يقوم المكان الريفي على حمايتها، ويخلع عليها الاطمئنان (موعدكم كنا نترقبه في شوق هذه الاطمئنان)، (سنشم طراوة أنفاسكم حول الموقد)، إن المكان يولد من الاطمئنان روح الألفة والائتناس والدفء المتبادل بين الأحياء والموتى، والشاعر هنا في البيت الريفي المتواضع البسيط يعيش بلا وعيه سعادة مضاعفة . لأن هذا البيت مكان الهناءة التي يفقدها في المدينة، ولذا يجب أن نتنبه إلى أن الشاعر حين وصل إلى نهاية متاهات النوم قد وصل إلى مناطق النوم العميق، وعاش هناءة الأحلام مع الموتى في البيت المحصور المغلق، لقد استرجع لحظة التجربة في مكانها الذي ينعش القلب بالأنس والدفء والألفة .

ولذا حين انتقل الشاعر في القصيدة إلى المدينة يكون قد عبر حلم اليقظة
وأفاق من اللاوعي على حقيقة المكان المؤلم :

مرت أيام يا موتانا ، مرت أعوام
يا شمس الحاضرة الجرداء الصلدة
يا قاسية القلب الناري
لم أنضجت الأيام ذوائبنا بلهبك
حتى صرنا أحطابا محترقات
حتى جف الدمع النديان على خد الورق العطشان
حتى جف الدمع المستخفي في أغوار الأجفان

عفوا يا موتانا
أصبحنا لا نلقاكم إلا يوم العيد
لما أدركتم أننا صرنا أحطابا في صخر الشارع ملقاة
أصبحتم لا تأتون إلينا رغم الحب الظمآن
قد نذكركم مرات عبر العام . . .
كما نذاكر حلما لم يتمهل في العين
لكن ضجيج الحاضرة الصخرية
لا يسعفنا حتى أن نقرأ فاتحة القرآن
أو نطبع أوجهكم في أنفسنا ، ونلم ملامحكم
ونخبثها طي الجفن

فلأن المدينة مكان غير مألوف ولا محبوب للشاعر فقد فيه سلامة طبيعته الأولى
الحاملة ، فقد أصبح فيها خشبا محترقا تحت شمس الحاضرة الجرداء الصلدة ، ملقى
في شوارع يرفض الموتى العبور إليها بأطرافهم الملائكية ، ومشبههم الوسنان ،
واختفوا من الذواكر إلا ومضات سرية تهرب ملامحها من جفن الشاعر .

وفي قصيدة «مقتل القمر» من ديوان للشاعر أمل دنقل بنفس العنوان ، استغرق خيال الشاعر الرومانسي في صورة كبيرة لمصرع الريفي الذي ينزح إلى المدينة ، والقمر ولا شك مفردة ريفية فالشاعر لا ينظر إليها من خلال وجودها الثابت في الخارج ، ولكن من خلال تحقيق الوجود ، والقمر كظاهرة ريفية له هباته في حياة القروي ، كما أنه ظاهرة جمالية في مخيلة العشاق والشعراء ، باب من أبواب المعانقة الكونية ، ومن خلال الألفة بين الشاعر الريفي والقمر تتفجر كارثة الضياع في انهيار المدن ، هذه المدن التي تقتل الكوني في الإنسان ، حين تحجبه أن يلج باب السماوات بأنوارها وعمائرها ، ومن ثم فزع الشاعر إلى القرية ينذرهم بالمصاب :

وخرجت من باب المدينة .

للريف : يا أبناء قرينتنا أبوكم مات

قد قتلته أبناء المدينة

ذرفوا عليه دموع إخوة يوسف ، وتفرقوا

تركوه فوق شوارع الأسفلت والدم والضعينة

يا إخوتي : هذا أبوكم مات . .

- ماذا؟ لا . . أبونا لا يموت

بالأمس طول الليل كان هنا

يقص لنا حكايته الحزينة

- يا إخوتي بيديّ هاتين احتضنته

أسبلت جفنيه على عينيه حتى تدفنوه

قال : كفاك ، اصمت ، فإنك لست تدري ما تقول

قلت : الحقيقة ما أقول

قالوا : انتظر . . لم تبق إلا بضع ساعات ، ويأتي!

حط المساء
وأطل من فوقي القمر
متألق البسمات ، ماسيَّ النظر
- يا إخوتي ، هذا أبوكم لا يزال هنا
فمن هو ذلك الملقى على أرض المدينة؟
قالو: غريب ، ظنه الناس القمر
قتلوه ، ثم بكوا عليه ، ورددوا «قتل القمر»
لكن أبونا لا يموت
أبدأ أبونا لا يموت

[مقتل القمر: الأعمال الكاملة، ص ٢٩ ، ٣٠].

القمر في علوه ، يفرض على أبناء الريف حمايته ، فالشاعر موفق حين رمز إليه بالأب ، لأن الأب هو المسؤول عن الأسرة في قضاء حوائجها والدفاع عنها ، وتحت جناحه تشعر الأسرة بالأمان ، فالقمر تحمل مسؤولية الأبناء الريفيين ، ومن هنا ارتباطهم به ارتباط الأبناء بالأب ، ومن هنا أيضا ارتباطهم ترابط الإخوة الصادقين ، فلا يني الشاعر بمناداتهم بيا إخوتي ، لأنهم ينتمون إلى مصدر واحد ، هو الأبوة القمرية .

«لكن أبونا لا يموت ، أبدا أبونا لا يموت» إن نفي الفعل بالحرف «لا» بدلا من «لم» جعل نفي الموت موجها للمستقبل أيضا ، لضمان عرش الحياة في الزمن الآتي ، وهذه الثقة آتية من صدق الانتفاء الطبيعي في القرية ، وموت القيم في المدينة آت كذلك من فقدان الانتفاء ، أو زيفه على الأقل «فوق شوارع الأسفلت والدم والضغينة» .

وبمعاودة النظر إلى القصيدة تتكشف عن بعدها الرمزي ، ذلك أن القمر في حقيقة الأمر عندما رحل إلى المدينة ولقي مصرعه ، ليس إلا الشاعر نفسه حين خلف قرينته فخلف معها أمانه وثقته بالحياة والأحياء ، فلقي مصرعه الروحي ،

وتبددت طاقاته الإنسانية في معترك الزيف المدني، ولولا هذا البعد الرمزي لتسطحت القصيدة، وأصبحت من المحاولات البدائية لشاعر ناشئ.

والخلاصة أنه «عندما ينتقل إنسان ما من الريف إلى المدينة مضطراً للعمل، ويجد نفسه فجأة وسط ضجيج المصانع أو زحمة الشوارع أو برود المكاتب، فإنه لا مفر سيعاني من وضعه الجديد، فإذا عاد إلى مسكنه ليلاً سوف تجتاحه نوبات الحنين لماضيه، ويتمثله في الحياة الهادئة المسالمة التي كان يجيها في قرينه بين رفاقه وعشيرته، ولا شك أن عدم رضاه هذا مع ما يمتزج به من لذة الجديد والحنين للماضي الأليف، كل هذا يمثل رؤيته للعالم»^(٤).

- وإذا كان صوت القرية قد أفسح مكاناً للون في خضرة الليمون، فهو يفسح مكاناً آخر لعواء الذئب مساءً، ولتغريد الطيور صباحاً، ولطواحين الهواء تملأ الليل بكاءً، ولصياح الديكة عند الفجر، وربما تجتمع أكثر من صوت في موقف واحد، هو موقف العودة ورؤيا الجرح القديم، والأمل الحي، وذلك عند البياتي:

«كلما عدت من المنفى التقت عينك بالجرح القديم

قبة الليل البهيم

وطواحين الهواء

تملاً الليل البهيم

صيحة الديك ويران القبيلة»^(٥)

صحيح - فإن مجرد عبور صور الماضي ولاسيما الريفي منه بمخيلة الشاعر نقيضاً لمعاناته في المدينة هو في حد ذاته شكل روماني.

وقد خلفت المفارقة ظاهرة هي ظاهرة «الطيف»، فما دام الشاعر عاجزاً في الغربة عن الأنس فما الذي يمنع أن يخلق من الوهم شخصاً أو شخصاً يسترجع معهم ذكريات القرية وحلم الغد، ولذلك فإن قصيدة الطيف لا تكشف إلا عن صوت واحد هو صوت الشاعر، كأننا نستمع إلى حديث تليفوني، فلا نسمع إلا

صوت المتحدث القريب، ومن خلاله نستطيع التعرف على الصوت الآخر، والشاعر هنا يجسم الطيف ويمنطق الخيال في نفس الوقت، فلا مجال لجموع الخيال في الصياغة الحديثة، ولا لكثرة الأساطير والرموز، وربما كانت الظاهرة نتيجة صراع نفسي ومحاولة في التكيف، أما المضمون فليس صراعا، وإنما هو محاولة لتقريب الخيال من الواقع الموضوعي، وهكذا يصور الشاعر موقفا إنسانيا بينه وبين زائر قروي يؤنس وحشته بالبوح:

بعد الغيبة

بعد شقاء سنين الغربية

عشنا وتلاقينا . . يالليوم الحلو

مازلنا أحياء رغم الموت^(٦)

«عشنا وتلاقينا»: هذا لقاء الأحباب بعد غيبة طويلة في مدينة ينسحق فيها الفرد وهو يصارع من أجل البقاء، وهو إحساس النازح إلى المدينة وراء الرزق، متلهقا على أنباء القرية التي انقطعت عنه، «يالليوم الحلو» هذا الذي يتلاقى فيه مع زائر القرية، وتكرر أدوات الاستفهام «كيف تركت القرية؟ كيف الناس؟ ألا أخبار؟ كيف الدار؟» تكرر من طبيعة القروي، ولا نسمع الجواب إذ الزائر طيف فيحدث الطيف أو الضيف عن ذكريات الماضي:

يالليوم الحلو/ دعني أشعل مصباحا في الغرفة

ولتتناول لقمة زاد

أين ليالي الكرمة في قريتنا

كل الناس هنا غرباء

مثلي جاء واخلف رغيف العيش

تركوا أحبابا في البر الآخر

واحتملوا الأنواء^(٦)

لماذا يريد إشعال مصباح؟ هل ليتأكد من ملامح الزائر؟ إنه يستأنف الحديث عن نزوحه يوم جفت الغيطان «فترك أمه وراءه على العين»، وتكرر اللازمة مفتاحاً لتغير الحديث:

يا لليوم الحلو/ املاً كوبك إن الشاي كثير
نفس الشاي الأسود، يا ما كان يدور علينا الكوب
قل لهم: عام ويثوب
عام ويدق المغترب على الباب
لولا اللقمة ما غاب
لولا أمل يضوي كل مساء
املاً كوبك، مادمننا أحياء لم يوقفنا الموت
فستقبل أيام رخاء^(٦)

وكامل أيوب في قصيدة «طارق الليل» يتصور نفسه وهو يطرق الباب على أسرته بعد غربة طويلة، فيدير حواراً مع زوجه لانسمع منه إلا صوته فقط:

نقرت نقرتين
صدىقتي أتيت فافتحي . . .
.....

ومتعب صدىقتي . . . أتيت من بعيد
تقودني البلاد للبلاد للبلاد
ومنتهى مناي أن أسير
وأن أنيخ عند بابك الصغير^(٧)

وكانتا «نقرتين» لا أكثر لتوجس من خطأ في البيت فقد طالت الغربة، أو من تبدل أهله بعد طول غياب، وبعد أن تثبت من المجيب أكد أنه هو «أجل أنا . . . رجعت» وابتسم للطف وجفف دموعه ودموع الطفل الرضيع الذي شب:

أتوقدين الشمعدان؟
أراه متربا كأن لم يضو من زمان
منذ رحلت؟ يا لله!
كانت يمامتي إذن تعيش في الظلام
كانت تعد مثلي الأيام
تصوّري حين طرقت الباب كنت أرتعش [تفسير للطرقتين]
كانت بقايا وحشة الغريب في الضلوع
ماذا عن الأصحاب، كلهم بخير؟
محمود في سفر؟
عساه ذلك الشقي لا يغيب^(٧)

والشمعدان المترب منذ رحيل الزوج مثالية ووفاء نموذجي يتصوره الغريب واقعا، أو هو يتمناه كذلك، وتكون الإجابة «نعم» منذ رحيلك وهي لم تقل، ولكننا نفهمها من السياق كالعادة، وتخامره الألفة بعد زوال الغربة، فيكرر «تصوري» .
وفي قصيدة «الطيب»^(٨) يفصح العنوان عن المضمون وتبدأ بوقع خطى تدنو، وهو دائما مستوفز الأعصاب، يتوقع زائرا يؤنس وحشته، فيسمع الخطوات تصعد أو تهبط كلما أتى الليل، ويهتز فرحا لنداء يدعوه، ويدبر معه الحديث:

اجلس، ترتعد كأنك مقرور. . . أشعل نارا؟

السفر طويل، هل سلمت على كل الأحباب؟

كنا نتلمس خبرا منك

خبرا عنك

ماذا؟ كف تحبب فوق الباب

أو تمضي الآن؟

يا أسفا! ما شبعت منك العينان

ما كلمت الإخوان

وكالعادة يكون الحوار من طرف واحد، ويفيق الشاعر من حلم الزيارة على كف حقيقية تدق الباب: هي كف الكواء، أو كف أخطأت الباب، ويكتم لوعته، وينتهي بتفاؤل يفرضه على نفسه بقاء حقيقي سيأتي:

أذهب، ولترجع يوماً إنني أسمع عند الأبراج هديل حمام
نجواه سلام

يتعجل يوم الغيث ليخضر الجذب

وتقلنا أحاديث الطيف عند كامل أيوب إلى ظاهرة التعبيرات الريفية في ثنائية: القرية/ المدينة، فقد جاء في قصائده عبارات ريفية هي: عشنا وتلاقينا - سرحت إلى الحقل - دورت الطنبور - لولا الصبر - جاءوا خلف رغيف الخبز - لما تتلاقى نحكي - وعلى العين - يا ما كان يدور علينا الكوب - أتيت فافتحي - محمود في سفر، وهي عبارات شعبية استطاع الشاعر أن يلتقطها، وينفض عنها أتربة الابتذال، ويعيد إليها حيويتها في نوع من الاستكشاف، وارتفع بها لتتضم في تناسق إلى القاموس الشعري، مكونة مذاقا خاصا يفصح عن صدق الشاعر في انتمائه الريفي، وتخليه عن حديث المدينة المتأنق، وبعيدا في نفس الوقت عن أرستقراطية الألفاظ.

وربما سبق ما يشير إلى جهد الشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي من محاولات في خلق مناخ قروي: من سلة الليمون، وندى الفجر، وصفصافة هفهافة، وعباءة تملىء بالريح فتصير كالشرع، وما إلى ذلك من تعبيرات تكثر عند حجازي خاصة في المواويل وشعر الاغتراب القريب من حدود القرية ولهجتها، هذه اللهجة التي لا تستحي من سذاجة وبراءة الريفي، واصطناع هذه اللهجة نوع من الاقتدار في شاعر ناشئ ولد ناضجا يمتلك أدوات تجربته والتعبير عنها بلغتها، فإذا كانت بدائية التعبير في هذه التجربة المبكرة أحد مظاهر اللغة الشعرية في ديوانه «مدينة بلا قلب»، فإن هذه البدائية نفسها هي الشكل الفني لاستبطان روح القرية في الديوان كله⁽⁹⁾، وتجربة حجازي في

هذا الديون وإن أصيب بما أصيبت به تجربة السياب إزاء المدينة من جروح وقروح، إلا أن مرضه لم يكن مزمنًا كما كان مرض السياب، وإنما كان مرضًا رومانسيًا في مرحلة الشباب، ولذلك فإن تجربة حجازي كانت أشمل في تفصيلاتها من تجربة السياب، لأنها لم تكن مقتًا متأصلًا، بل هي استكشاف متدرج، ولهذا فقد تجاوز المرحلة الرومانسية بسلام، في الوقت الذي عجز فيه السياب عن انتزاع نفسه من النزيف الدائم في صراعه المرير مع المدينة^(٩).

وقد سيطرت روح القرية على ديوان «أباريق مهشمة» للشاعر العراقي عبدالوهاب البياتي، وهو من دواوينه المبكرة، حيث لم يكن الشاعر قد تخلص بعد من الروح الرومانسي، ونظرة في التشبيهات، والشخصيات، والمناسط، والأحداث، نظرة متأنية في هذا الديوان تنبئ عن مدى استغلال الشاعر لمفردات القرية، فالتشبيهات تستمد قوة رموزها من حيوانات القرية وحشراتنا، مثل: الذباب والذئب والكلاب والثعالب والققط، والعناكب والأزانب... إلخ، مضافًا إليها الطيور والنباتات «وإن كانت الصور الحيوانية أقواها، لأن قدرة الحيوانات على الرمز أكبر وأوضح من النبات، فالتينة الحمقاء ربما لم تكن إلا تينة حمقاء، أما الكلاب وعواؤها فيوحيان بمعان كثيرة»^(١٠).

- وينقلنا البياتي إلى الحديث عن قصيدته «سوق القرية» في ديوانه «أباريق مهشمة» وجاءت هذه القصيدة ردا على قصيدة السياب «في السوق القديم»، وكانت هذه الفترة في الساحة الثقافية العراقية تركز على زحزحة السياب، وإحلال البياتي محله، فكأن البياتي ينقض غزل السياب في سوق المدينة، وينسج بدلًا منه سوقًا للقرية، فالقرية أولى من الغربية والضياع في المدينة، هنا الواقع الصحيح للرؤية، ومن باب هذا النقض أن يفتتح البياتي قصيدته بالشمس في مقابل الليل عند السياب، ليس تحديدًا زمنيًا، وإنما هو وضوح الرؤيا من شاعر اشتراكي، في مقابل الأحلام والسعي وراء السراب، فالشاعر في مبتدأ القصيدة قد حدد الزمان والمكان، وهما معا إشارة إلى معاناة

المحتشدين في السوق، ليس من الحرارة، وإنما من صور الضغط الرهيب الذي يعانيه مجتمع القرية، فالصور التي وردت في القصيدة - سماعية كانت أو بصرية - صور انتقائية متعددة ومرتبعة بعناية، وشاهدة على الفقر والتخلف:

الشمس والحُمُر الهزيلة والذباب

وحذاء جندي قديم

يتداول الأيدي، وفلاح يحدق في الفراغ

وبنادق سود، ومحراث، ونار

تخبو، وحداد يراود جفنه الدامي النعاس

.....

والسوق يقفر، والحوانيت الصغيرة، والذباب

يصطاده الأطفال، والأفق البعيد

وتناؤب الأكواخ في غاب النخيل

وهي صور كلها بصرية، تتناوب معها الصور السماعية التالية:

وصياح ديك فر من قفص، وقديس صغير:

«ماحك جلدك مثل ظفرك»، و «الطريق إلى الجحيم

من جنة الفردوس أقرب»

.....

وخوار أبقار، وبائعة الأساور والعطور

كالخنفساء تدب: «قَبْرِي العزيزة، ياسدوم!

لن يصلح العطار ما قد أفسد الدهر الغشوم»

.....

وبائعات الكرم يجمعن السلال:

«عيننا حبيبي كوكبان، وصدره ورد الربيع»

ويشترك في التناوب أحلام صغيرة تافهة، وآلام كبيرة، وبعض مفارقات،
ربما كانت هي المقصد الأسمى في رؤيا الشاعر، الفلاح الذي يبدو كالأبله،
يحلم في اليقظة :

«في مطلع العام الجديد
بداي تمتلئان حتيا بالنقود
وسأشترى هذا الحذاء»

فإذا كان الحذاء قديما عرفنا إلى أي حد تصغر الأحلام في امتلاكه، ولكنه
كفر الفقر، الذي تضاهل بأحلام هؤلاء التعساء، ولهذا الحلم صلة قوية بالآلام
الكبرى التي تجاوزت الأحلام إلى أسباب القهر، عندما يتحسس الزارعون
المتعبون لدى الإقطاعي مشكلتهم :

«زرعوا، ولم نأكل، ونزرع صاغرين : فياًكلون»

وإذا كان حلم الفلاح يؤدي دوره في القصيدة، فإن حلم الصبايا اللواتي
يجمعن الكرم في السلال بالزواج خفي الدلالة والإيحاء في مسرى القصيدة،
والتعمل فقط هو الذي يجعلهن يتقوين على عملهن الشاق بالغناء، حاملات
بابن الحلال، الذي ميكل المهر وتكاليف الزواج الصعبة .

وهناك مفارقتان في القصيدة تختلفان في الدلالة إيحاء ومباشرة، الأولى في
وجود بائعة الأساور والعمطور، وهذه المفارقة تجيء من وجود هذه الكماليات في
سوق القرية الذي قد لا يملك شراء الحاجي والضروري من الزاد اليومي، حتى
يبحث في امتلاك الأساور والعمطور، والمفارقة الثانية تكمن في فزع القرويين
العائدين من المدينة، هارين إلى قراهم من هول ما رأوا هناك :

«والعائدون من المدينة : يا لها وحشا ضيرير
صرعاه موتانا، وأجساد النساء
والخالمون الطيبون»

[سوق القرية : أباريق مهشمة - ديوان عبدالوهاب البياتي / ١ - ١٩٠ - ١٩٢]

إن هؤلاء العائدين كانوا قد ذهبوا إلى المدينة ، يتلمسون الراحة من صور المهانة والذل والانكسار والفقر والقذارة في مجتمع القرية ، لكنهم كانوا كمن خرج من حفرة ليسقط في بئر، وجدوا أن ملاذهم في المدينة جحيم لا يطاق ، صورة الافتراس في المدينة هي المسيطرة ، وشورها وأسامها أكبر بكثير مما هربوا منه في القرية ، صحيح أنهم في القرية لم يكونوا يمتلكون ما يشترون به ضرورات حياتهم ، والقذارة وعنوانها الذباب تملأ السوق ، ولكن يبقى أن كل ذلك أشرف ألف مرة من أجساد النساء التي تباع في المدينة ، وسقوط القرويين صرعى في براثن الوحش المدني جعلهم ينسون متاعهم وسخرتهم في القرية ، فليعودوا إليها فهي على كل حال مهد الطفولة والذكريات والبراءة والسماحة والوداعة .

- إن سوق البياتي الذي نصبه في القرية يذكر بسوق بدر شاكر السياب الذي ضربه في المدينة ، وكان يفترض انعكاس الأمر حيث نبدأ بالسياب ونثني بالبياتي ، لأن السياب هو الذي تسوق أولاً ، وكانت سوق البياتي ردا على السياب كما سبق ، ولكن لأن للسياب أزمة مستفحلة مع المدينة ، تحولت إلى مرض مزمن ، ولأنه قد جعل من القرية مفرزا لا مثيل له عند الآخرين ، أرجأناه لأهميته ، كما بدأنا بأحمد عبدالمعطي حجازي لاهتمام خاص ، حيث كانت باكورة أعماله ديوانا كاملا عن المدينة .

تتكون قصيدة السياب «في السوق القديم» من إحدى عشرة دورة أو مقطوعة ، دون أن ترتبط هذه الدورات بالمراحل في بناء القصيدة ، بحيث إذا قدمنا أو أخرنا فلن يضر ذلك شيئا ، وهذا السوق من أسواق المدينة ، تحميم عليه الوحدة منذ البداية ، لأن الشاعر حدد الزمن فجعله ليلا ، خاليا من حركة البيع والشراء ، اللهم إلا بعض همهمات العابرين ، مما يعمق الإحساس بالغرابة ، فيتذكر من طاف بهذا السوق قبله من الغرباء ، وأحس بنفس الإحساس ، وذكره بصدى غناء بعيد بالقرية :

كم طاف من قبلي غريب
في ذلك السوق الكئيب
فرأى، وأغمض مقلتيه، وغاب في الليل البهيم
وارتجح في حلق الدخان خيال نافذة تضاء،
والريح تعبت بالدخان
الريح تعبت، في فتور واكتئاب، بالدخان،
وصدى غناء .
نار يذكر بالليالي المقمرات وبالتخييل،
وأنا الغريب . . . أظل أسمع وأحلم بالرحيل
في ذلك السوق القديم

ولا تشغله الأصوات عن تأمل البضائع في السوق وما تفتحه من نوافذ
الذكريات على الماضي وعلى المستقبل، فيشاهد «الكوب يحلم بالشراب
وبالشفاه»، كما يرى «تلك المناديل الحيارى وهي توميء بالوداع» وهذه وتلك
رموز حفلة العرس، وتجذب الشموع انتباهه أكثر، لأنها صورة لقلبه الذي
يحترق ويخبو كما تنطفئ هذه الشموع .

ثم ينتقل إلى تصوير الحيوية التي عادت إلى قلبه بعودة فتاته، وهذه العودة
إنقاذ له من الوحدة الضاربة على نفسه، ويحساس الشاعر يدرك أنها ليست
الفتاة التي يبحث عنها، وسيذهب للبحث عن مراده في فتاة أخرى، وتصر
الأولى على أنها الحبيبة المنتظرة :

أنا من تريد، فأين تمضي؟ فيم تضرب في القفار؟
مثل الشريد؟ أنا الحبيبة كنت منك على انتظار
أنا من تريد . . .

[وتنبأ له مع ذلك بأنه لن يحقق الحلم في بناء بيت على الربرة تضيقه الشموع :

وقبلتني ثم قالت والدموع
في مقلتيها - «غير أنك لن ترى حلم الشباب
بيتا على التل البعيد يكاد يخفيه الضباب

.....

أنا من تريد وسوف تبقى لا ثواء ولا رحيل :
حب إذا أعطى الكثير فسوف يبخل بالقليل ،
لايأس فيه ولا رجاء

ثم تضعه في الإشكال الذي لا يجد له حلا :

أنا أيها النائي الغريب ،
لك أنت وحدك ، غير أني لن أكون
لك أنت - أسمعها وأسمعهم ورائي يلعنون
هذا الغرام

ومع أنها لغيره ، وهذه شموع الفرح تضاء في عرسها ، يحاول مستنجدا
بإرادته أن يسير ، فلا تسعفه قدماه . ويظل هكذا لا ثواء ولا رحيل :

«أنا من تريد ، فأين تمضي بين أحداق الذئاب
تتلمس الدرب البعيد؟»

فصرخت : سوف أسير ، مادام الحنين إلى السراب
في قلبي الظامي دعيني أسلك الدرب البعيد
حتى أراها في انتظاري : ليس أحداق الذئاب
أقسى عليّ من الشموع

في ليلة العرس التي ترقين ، ولا الظلام
والرياح والأشباح ، أقسى منك أنت أو الأنام
أنا سوف أمضي ! فارتخت عني يداها ، والظلام

بطغى

ولكني وقفت وملء عيني الدموع

[في السوق القديم : أزهار وأساطير ٢٩-٤٠]

والسياب في هذه القصيدة غريب، يعيش في جو رومانسي، الليل والحزن والذكريات الأليمة، والكآبة والقنامة تسيطران على السوق، والنور شاحب كالضباب، والحوائت أنغام تذوب بين الوجوه الشاحبة، والأكواب حاملة بالشراب والشاربين، وحشجة ألفت البرودة على الكواكب، ومناديل الوداع مثقلة بالدموع، يختلط فيها العطر بالدم الذي يغمغم بالموت، وشموع المخدع المجهول الذي ينتظر حبيبة، هذا الذي كان الشاعر يلحم به، وهكذا عكست الأشياء في السوق المواجيد النفسية للشاعر، أو خلع الشاعر مواجده عليها، فالأمران سواء، وفي النهاية لاذ غريب السياب بالهرب وصمم على الرحيل، حاملا في قلبه السراب في الأخرى التي لا وجود لها إلا في الوهم، ولذا وجد نفسه محاطا بالعجز المطبق في السوق، الذي هو المجتمع، الذي هو المدينة.

ومن حقنا أن نذهب إلى أبعد من ذلك، وأن نوغل في الرمز، فنرى أن الفتاة الأولى هي قرية الشاعر التي شهدت طفولته، ومدرج صباه، وغضارة قلبه، بل وجهه الأول، الذي يمثل عادة الصورة المثل للعاطفة في وهجها البكر، وتكون الفتاة الثانية هي السوق القديم/ المدينة، وقد سنحت لأفاق الشاعر، فاهتز لها آملا أن يحقق فيها أحلامه من الانتشار والوصول إلى أكبر مساحة بشرية بفكره وفنه، ولكنه يصدم في الفتاة/ المدينة، ويلقى فيها ما يلقي على جميع المستويات اجتماعيا، وسياسيا، وفنيا، حروبا طاحنة، تحجب ظنه في آماله المعقودة، فقرر الانسحاب - داخليا - من هذه الحياة الجديدة، وأخذ منها نفسيا هذا الموقف المتأزم المربك، فلا هو الذي استطاع أن ينفصل، ولا هو الذي استطاع الالتحام، فقد ظل واقفا مع المدينة بدنيا - لأنها ميدان معركته - ، ولكنه منفصل عنها نفسيا - لأنها أصبحت ملكا لغيره ، هو

إذن «لا ثواء ولا رحيل» بل واقف مشدود في صراع عنيف بين التقضين ، وملء عينيه الدموع ، فلنر إذن بعد هذا التصور ما هي القرية التي عزف لها السياب أعنف وأقوى نشيد عرفه شعرنا المعاصر .

وربما كانت «جيكور» أكبر الرموز في ثنائية : القرية / المدينة بين شعرنا الحديث ، وهي قرية الشاعر العراقي بدر شاكر السياب ، وكانت أزمة السياب في المدينة سببا في تخليد هذه القرية الريفية من سواد العراق ، فلم تستطع بغداد - على امتداد عمر الشاعر - أن تمحو أو تطمس جيكور في نفسه ، حتى يوم رجع إليها ، واستنكر ما حدث فيها من تحولات لم يستطع أن يقصر نفسه على حب بغداد ، أو حتى يهدىء من صراعه معها ، وظل يحلم أن تبعث قريته من جديد ، وقد حدث بالفعل ، ومع أن القرية قد اندثرت فإنها بعثت في ذات الشاعر ، الذي منحها مالم يمنحه شاعر لقريته ، وجودا لا يفنى ولا يبید ، وربما أصبحت أكبر ملمح من ملامح السياب الشعرية ، ونظرة سريعة على عنوانات قصائده تفسر هذا الزخم الروحي المتعلق بالقرية نفورا مما حدث للشاعر في دروب المدينة من انسحاق .

ففي ديوانه «المعبد الغريق» نجد قصيدتين بعنوان «أفياء جيكور» و «جيكور شابت» وفي الديوان الذي يليه «منزل الأقان» . وفي ديوان «أنشودة المطر» تتوالى أربع قصائد تستمد عنواناتها من القرية هي على التوالي : مرثية جيكور ، تموز جيكور ، جيكور والمدينة ، العودة لجيكور ، وقصيدتان في ديوانه «شناشيل ابنة الجليبي» هما : جيكور وأشجار المدينة ، جيكور أمي . فإذا كانت ثمانية عناوين ملتصقة بجيكور - بله ما يتناثر في سائر شعره عبر عنوانات أخر - فذلك دلالة قوية على مدى ما يعانيه الشاعر في المدينة من مفارقة واغتراب ، ومدى ما يحمله الشاعر في نفسه من تعلق بالقرية ، وإذا عرفنا أن هذه القصائد ممتدة في سائر دواوين الشاعر عرفنا بالتالي أن هذه النفس الرومانسية مازالت عالقة بوجوداناته ، حتى الرمق الأخير من حياته ،

وربما كان لظروفه المرضية ، وما خلفته من ندوب في نفسيته أثر في امتداد هذه النفس الرومانسية ، بحيث أصبحت القرية - ومن الوجه الآخر المدينة - مرضاً زمنياً لم يستطع الشاعر أن يتجاوزه ، كما تجاوزه شاعر المدينة أحمد عبدالمعطي حجازي ، حيث كانت أزمة الأخير مع المدينة مرحلية .

ربما كانت تفجرات جيكور في نفس السياب نابعة من المدينة في الأساس ، ولذا كانت متجذرة في النفس في حنين مفتوح على المستقبل ، لم تقتصر على فترة محدودة في نموه العاطفي أو الفكري ، ولكنه كان يزداد غربة عن واقع المدينة كلما امتد به العمر ، ومع ازدياد الغربة تتفجر جيكور عزاء وريفا وطبيعة ، وفراديس قروية باهرة تشغل باله على الدوام ، عوضاً عما اتباه في المدينة من الإهمال والأذى - إن أسطورة جيكور وبويس الخالدة عالم حنان وبراءة كانت تنسيه - ولو إلى حين - وجه المدينة الجهم ، فلم تستطع بغداد ولا أي من المدن أن تأخذ السياب من فراديسه ، وكيف وليس في المدينة غير المقاهي والملاهي ودور البغاء ومستشفيات المجانين وفوق هذا وذاك السجون وما ترمز إليه؟ إن المدينة/ بغداد هي الخصم الأبدي للدود لجيكور / القرية ، هما ضدان لا يلتقيان إلا في معركة تلتهم المدينة فيها القرية برموزها :

وتلتف حولي دروب المدينة

حبالاً من الطين يمضغن قلبي

ويعطين عن جمرة فيه طينة

حبالاً من النار يجلدن عري الحقول الحزينة

ويحرقن جيكور في قاع روحي

ويزرعن فيها رماد الضغينة

[جيكور والمدينة : أنشودة المطر]

ثم إن جيكور تظل بها تحتوي نداء الشاعر وصرخته في المدينة ، حتى ولو كانت المدينة لندن :

«بعيدا عنك ، في جيكور، عن بيتي وأطفالي
تشد مخالب الصوان والأسفلت والضجر
على قلبي ، تمزق ما تبقى فيه من وتر
يدندن : «يا سكون الليل ، يا أنشودة المطر» ،
تشد مخالب المال
على بطني الذي ما مر فيه الزاد من دهر
عيون الجوع والوحدة
نجمي في دجى صارعت بين وحوشه برده
كأن البرد أفضع ، لا . كأن الجوع أفضع ، لا . . . فإن الداء
يشل خطاي ، يربطها إلى دوامة القدر
ولولا الداء صارعت الطوى والبرد والظلماء
بعيدا عنك أشعر أنني قد وضعت في الزحمة
وبين نواجذ الفولاذ تمضغ أضلعي لقمة
يمر بي الورى متراكضين كأن على سفر
فهل أستوقف الخطوات؟ أصرخ : «أيها الإنسان
أخي ، يا أنت ، يا قابيل . . خذ بيدي على الغمة
أعني ، خفف الآلام عني ، واطرد الأحران»؟
وأيّن سواك من أدعوه بين مقابر الحجر؟

.....

هنا لا طير في الأغصان تشدو غير أطيّار
من الفولاذ تهدر أو تمحمم دونهاخوف من المطر
ولا أزهار إلا خلف واجهة زجاجية
يراح إلى المقابر والسجون بهن والمستشفيات

ألا . . . ألا يا بائع الزهر

أعندك زهرة حية؟

أعندك زهرة مما يرب القلب من حب وأهواء؟

[سفر أيوب: منزل الأفتان]

والأبيات الخمسة الأخيرة تكشف عن المفارقة الحادة بين المدينة والقريّة حيث التحولات الطبيعية إلى صناعة، فالطيور في مقابل الطائرات، وصناعة الأزهار في الزجاج، ولا ترى إلا عند المرضى أو الموتى أو المساجين، وهي زهور ميتة ليست مما يرب القلب.

ويقوم الشاعر برحلة شبيهة بالإسراء في الحلم، عائداً من بغداد إلى جيكور مولد الروح، حيث يمشي الموت على نهر بغداد مشية المسيح، هذا النهر لا يستيقظ فيه الماء، ولا ترده العذراء، وشمسه غاربة، ولا تورق أغصان الدجى، ويروج فيها البغاء، كل ذلك في مقابل جيكور السخاء والثراء والندى والزهر والماء، بينا الشاعر مستلب ومصلوب في المدينة لن ينقذه من صليبه إلا معجزة جيكور:

«من ينزل المسيح عن لوحه؟

من يطرد العقبان عن جرحه؟

من يرفع الظلماء عن صبحه؟

ويبدل الأشواك بالغار؟

أواه يا جيكور لو تسمعين!

أواه يا جيكور لو توجدين

لو تنجيين الروح، لو تجهضين

كي يبصر الساري

نجماً يضيء الليل للتائهين

[العودة لجيكور: أنشودة المطر]

إنها المسافة بين بغداد وجيكور، يقطع السياب رحلة العودة بينهما في عشرين عاما من الاستلاب والانفصام، إنها العودة والعروج إلى مرقاة الروح حيث الطمأنينة المتجسدة في جيكور، ولأن «العودة إلى جيكور لا تعطي القارئ الحجم المطلوب الذي يريده الشاعر منها، لأنها رمز يتصل بذات الشاعر أكثر مما يتصل بموضوع القصيدة ورؤياه التي أرادها أن تتركز حول الصلب»^(١١) جعلناها في ثنائية : القرية / المدينة، ولم نجعلها مثلا في مدن المستقبل، ولو نظر المنتقون منها من هذه الزاوية لرأوها رؤيا رومانسية، ولاكتفوا من الشاعر بالحجم الذي بذله.

وإذا عاد السياب إلى جيكور أحس بالالتئام مع جذره، وعادت له نضارته، وزال عنه صدى المدينة، ففي القرية تحولت عظام أمه إلى حبات تنبت فيها ومنها الأشجار.

ونفضل هنا أن نتوقف عند جزء من قصيدته «أسير القراصنة»، لأن هذا الجزء واف بما نريد الإفصاح عنه في تجربة السياب الأليمة مع المدينة، وشيقه الدائم لجيكور، فإن تاريخ القصيدة في ٢٩-١٠-١٩٦٣م، أي قبيل وفاة الشاعر، وهي في ديوانه: شناسيل ابنة الحلبي، ص ٩٠، ٩١ ودلالة ذلك أن الأبيات التالية تحسم موقف الشاعر المتأزم من المدينة، المتعلق بجيكور، حتى أخريات حياته، تقول الأبيات:

أجنحة في دوحة تخفق

أجنحة أربعة تخفق

وأنت . . لا حب، ولا دار

يسلمك المشرق

إلى مغيب، ماتت النار

في ظله . . والدرب دوار

أبوابه صامتة تغلق

جيكور في عينيك أنوار

خافثة تهمس :

«مات الصبا»، لم تبق آثار

من فجره، وانفرط المجلس،

فالتل . . لاساق، ولا سامر باق، وسمار:

وأراهم في سفحه الموحش المهجور حفار

يعاني السياب في هذه الأبيات عنصري الزمان والمكان، وتتولد لغة التضاد من هذه المعاناة وتتجسد في مجموعة من النثائيات تمثل تمزق الشاعر، وألاها نثائية : الحب/ الحرمان، نراها في المفارقة التي رسمها للطائرين تحفّق أجنحتها إعرابا عن لغة الحب التي تجمعها في البيتين الأولين، في مقابل الشاعر المحروم من هذه العاطفة في البيت الثالث والمفارقة هي التي ساعدت على فهم العلاقة بين الطائرين، فمن حرمان الشاعر من الحب نعرف أن الطائرين متحابان وإن لم يصرح الشاعر بما بينهما سوى إبهاء حمالة لأوجه، وهي خفقان الأجنحة، الذي يحتمل الفرع والطيّان، كما يحتمل الحب، ولكن المفارقة في حرمان الشاعر من الحب حددت مفهوم الخفقان، وجعلته نصا في الإعراب عن جبهها .

ثنائيتها، نثائية : القرية/ المدينة، فالشاعر في المدينة محروم من المكان الأليف وهو الدار، وقد تسبب ذلك في ضياعه بين دروب المدينة، حيث يدور بين أبوابها الصامتة المغلقة، ينتهي حيث بدأ، وكأنه يدور في حلقة مفرغة، فالمكان «المديني» مغلق، والمغلق يثني بالسجن والكبت وعدم الانطلاق، في مقابل الدوح المنفتح، الذي ارتبط بحب الطائرين، كما ارتبط مغلق المدينة بالحرمان من الحب، وتكون جيكور في المقطع الثالث إضافة لمفهوم المكان في الصورة السابقة، ونعني بالمكان كلمة «الدار»، فالمكان الفقود في المدينة هو مكان الألفة كما عرفه الشاعر في قريته، وهو البيت المنفتح على الكون، مرورا

بالعواطف الحارة، فالتضاد صارخ بين الدوحة والدار وجيكور من ناحية، والدروب والأبواب المغلقة والقبور من جهة أخرى، تقابل ما بين المشرق والمزهر والحي في المنفتح، والقفر والعدم والموت في المغلق.

ومعاناة الزمان تتجسد في المشرق والمغرب، أول اليوم وآخره، أو أول العمر ونهايته، فما يكاد مشرق الحياة يضيء حتى يسلمه إلى المغرب، والزمن بينهما ضائع في البحث عن المفقود في الزمان والمكان معا، والزمان مرتبط بالمكان ارتباطا وثيقا، بحيث يصعب الفكك بينهما، ولا شك أن معاناة الزمن أقسى، فحتى لو استعاد الشاعر المكان (جيكور) فلن يرجع الزمان (الصبا)، ولذا فإن التلاؤم والانسجام والألفة لا تتم، حيث يرتبط المكان بأقران الصبا في جيكور، وهؤلاء قد انفرط عقدهم، وتولاهم حفار القبور، فلغة التضاد كشفت عن أن الصبا هو مرحلة الحب والانطلاق، وأن الشيخوخة أو العجز زمن يخلو منها.

والطباقي في القصيدة ليس مجرد حلية لفظية، وإنما هو آت بعناية، ليوكب فلسفة التناقض في البنية النفسية، وما تقتضيه هذه الفلسفة من مفارقات، فهو داخل في لغة الثنائيات.

ولغة التضاد في ثنائية: القرية / المدينة، انعكست على الجانب الموسيقي في الأبيات، ويبدو ذلك أولا في اختيار بحر السريع، وهو من البحور التي تزدوج تفعيلاته، فيتكون من تفعيلتين على هذا النمط: «مستفعلن مستفعلن فاعلن» في كل شطر، وميزة السياب أنه ارتاد هذه البحور غير الصافية، وهي بحور تكاد تكون مهجورة في الشعر الحر لولا الجهد الذي قام به السياب، ولم يتبعه فيه إلا القليل النادر، لأن التعامل مع هذه البحور في الشعر الحر يمثل وعورة لغير الضالمين في موسيقى الشعر، حيث تسير الموسيقى في البيت على «مستفعلن» طالت التفعيلات أو قصرت في عددها حتى تنتهي بالتفعيلة الثانية «فاعلن» فترى «فاعلن» يتغير موقعها في الأبيات، فمرة تكون ثانية التفعيلات وأخرى تكون ثالثة، أو رابعة . . . وهكذا، وهو وعي موسيقي لا

يقف عليه الكثيرون، والسياب هذه الميزة، قطع الطريق على محاربي الشعر الحر بحجة الفقر الموسيقي المنحصر في البحور الصافية .

ولغة التضاد في انعكاسها على الموسيقى تبدو ثانيا في القافية، فالبيتان الأول والثاني تحدث فيها القافية لفظا ومعنى، واتحاد القافية فيها صورة لفظية تقابل الاتحاد في العاطفة النبيلة التي وحدت الطائرين عبر المكان الأليف، ولا بدع أن يختفي عنصر الزمن في حب الطائرين، فليس هناك أي نوع من معاناة الزمن من الحب، بل الواضح عدم الإحساس به . وحين يتخلف المكان الأليف في الصورتين الأخيرتين تبدأ المعاناة، ويظهر عنصر الزمن، وتكون المعاناة على الصعيدين معا: الزمان والمكان، فتزدوج القافية في المقطعين، وازدواجها صورة صوتية أخرى للثنائية التي يعاينها الشاعر بين مكانين هما: القرية والمدينة، وبين زمانين هما: الصبا والشيخوخة .

وثالثا: يستغل الشاعر إمكانات الألفاظ والحروف الموسيقية، فالمقطع الأول يتكون من بيتين فيها سبع كلمات، تكاد تخلو من حروف المد، ولذا نرى الحروف فيها سريعة متتالية، وإذا كان المعنى السائد في الكلمات السبع هو الحب والانسجام، وعنصر الزمن يتولى بسرعة فائقة - كما هي العادة في اللحظات الهنيئة - فإن موسيقى الحروف تؤكد هذا الجانب، فلا نرى حرف المد إلا مرة واحدة، ونسبته إلى عدد الكلمات هي ١ : ٧ .

وفي المقطع الثاني المتعلق بالمكان «المديني» غير المألوف يكون إيقاع الزمن بطيئا ثقيلًا للمعاناة داخل المكان، ومن هنا تكثر حروف المد، إشارة إلى طول الزمن، فتكررت حروف المد إحدى عشرة مرة، وعدد الكلمات ثمانية عشرة، أي أقل بقليل من الثلثين بنسبة ١١ : ١٨ .

تزداد النسبة في المقطع الثالث، وهو مقطع يتعلق بذكريات القرية، والذكريات أسى وشجون، وحروف المد تعرب عن الأسى المتجذر في أعماق الشاعر، فتزيد نسبتها على الثلثين، فالألفاظ ثمانية وعشرون، وتكررت حروف المد عشرين مرة، أي أن النسبة ارتفعت من ٥ : ٧ .

لقد قالت الكلمات في عددها عبر المقاطع الثلاثية ، كما قالت حروف المد في نفس المقاطع ، إن ثنائية : القرية/ المدينة أليمة الوقع على نفس الشاعر، ويكون السياب قد عبر في لغة التضاد عن هذه الثنائية ، كأحسن ما يريده الشاعر من تعبير، بعيدا عن المباشرة والتقريرية والصراخ والحشو الزائد، الذي كنا نجده في كثير من شعره السابق على هذه القصيدة .

- وللكشف عن جدل الطبيعة والصناعة عبر ثنائية القرية/ المدينة نستطيع أن نوجز مصادر الصورة في المشاهد السابقة ، وانتمائها لعالمي القرية والمدينة ، وعلاقات كل مجموعة بالأخرى ، لنكشف بالتالي عن كفاءة هذه العناصر في تكوين الخيال الشعري، وقدرته على التحميل الرمزي ، أي دوره في إنتاج الدلالة الشعرية، كما يجب النقد المعاصر أن يسميه .

عن مصادر الصورة في عالم القرية :

رأينا الأب الريفي وعباءته ، وهما حماية وتعميق للحماية ، ويجعلها معقد الأمل والرجاء في عملية الصراع ، كما برزت المصطبة وهي إحدى مراكز أحلام اليقظة لدى الصغار والكبار معا ، ودخلت معها الأساطير الحواديت الريفية، كما رأينا الأفق وصفو السماء والقمر والأبراج ، وهي أشياء من خارج البيت .

ومن داخل البيت تعرفنا على أشياءه من مصباح ريفي ومسرحة ، وشمعدان مترب دليل الوفاء ، والشاي الأسود بأدواره المتكررة على الطريقة الريفية ، والسمار، وشعرنا بأنه البيت الأليف ، قلب الهناء .

ومن النباتات الريفية وثمراته ، برز الكرم والنخيل ، وحقول القمح الممتدة والأجران ، والليمون الأخضر السابح في أمواج الظل ، والزهرة الحية مما يرب القلب، وورق البراعم، وأشجار التوت، والنسغ في الشجرات ، والسنابل ، والصفصاف الهفهاف . وهي مرتبطة ومنفتحة على الكون، وتعمل على النشاط

الروحي في ربط الداخل بالخارج ، عبر المتناهي في الصغر، والمتناهي في الكبر، فالأول يكثف الوجود، والثاني يقول إن المتناهي في الكبر موجود بداخلنا .

وإذا كانت الطيور في الريف تصدح وتهدل ، فطيور المدينة من الفولاذ (الطائرات) تهدر وتحمحم ، وإذا كانت المواصلات في الريف تلتقي بالحمرة الهزيلة الطيبة الصبور، فهي في المدينة ترام وسيارات وباصات ، لا تسبب الإزعاج فقط ، ولكنها تقضي في بعض الأحيان على حياة الناس ، فالسيارة تقتل طفلا في الميدان عند حجازي ، والترام يدهس طفلة عند أبو سنة ، وليس شائعا أن حمارا قتل طفلا أو طفلة في القرية ، فالأمان هنا والفرح هناك . . . وهذا قليل من كثير.

- وبعد هذا العرض لصدمة المدينة في محورها : الغربية والضياع ، وثنائية : القرية/ المدينة ، يحق لنا أن نقول : «إن المدينة قد اتخذت عند هؤلاء الشعراء مكان الحياة عند من سبقهم من الشعراء الرومانسيين ، فقد كان الشاعر الرومانسي يشكو غربته في الحياة ، دون أن يخصصها بمكان ما ، فأصبح هؤلاء الشعراء ، يرمزون بالمدينة - فيما يبدو - إلى هذه الغربية الرومانسية القديمة»^(١٢) .

وأخيرا . . . نتساءل : هل ظل الشعراء على هذه الصورة في موقفهم من المدينة؟ أليس في المدينة غير هذه الشرور والآثام التي أفاضوا فيها؟ ألم يتطور إحساس الشعراء من هذه الحالة الرومانسية ؟ هل تبقى المدينة شيئا طارئا على الحياة يحسه الناس كخطر على النفس الإنسانية والقيم الأخلاقية ؟ أليست هناك علاقات طيبة تربط الشاعر بالمدينة؟ . . . هذا ما سوف نراه في الباب الثاني من هذا البحث .

الهوامش :

- ١- انظر، فريتز موركتالو: البدوكون Doguon (معنى الحرية، ص ٢٠٣، ٢٠٤) وأيضاً، د. حسين الخلاج حسن: علم الاجتماع الأدبي ص ١٢٥ - ١٦٠.
- ٢- د. فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص ٣٢٧، وانظر، د. ماهر فهمي: الختين والغزبية في الشعر العربي الحديث، ص ٢.
- ٣- انظر، غاستون بلاشار: جماليات المكان، ص ١٥٥.
- ٤- د. صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص ٢٣١، ٢٣٢.
- ٥- عبدالوهاب البياتي: تصيدتان إلى صلاح جاهين ديوان: النار والكلمات (ديوان البياتي، ١/ ٦٧٢، ٦٧٣).
- ٦- كامل أيوب: الطوفان والمدينة السوداء، ص ٩٨ - ١٠٣.
- ٧- نفسه، ص ١٠٧ - ١١٠.
- ٨- نفسه، ص ١٤٨، ١٤٩.
- ٩- انظر، د. ماهر فهمي: الختين والغزبية في الشعر العربي الحديث، ص ٢٣٢، وبهذا تكون قد تجاوزنا محاولة التقليل من تجربة حجازي في عرض د. إحسان عباس في كتابه: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص ١٢١، حيث وسمها بأنها على المستوى الفني مبهورة بشيء غير قليل من السذاجة، واعتذر عن لبوسها ثوب البدائية في التعبير بأن الشاعر ناشيء، وهو عذر لا يُرضي الناقد حيث لا يصلح أن يكون الأمر كذلك في النظرة الكلية، وحين عرض لفكرة تجاوز الشاعر لهذا المستوى تهرب من الإجابة بأن هذا خارج عن حدود الفصل الذي عقده، لأنه يعلم تمام العلم أن لدى الشاعر موهبة تتجاوز بالفعل.
- ١٠- د. إحسان عباس: عبدالوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، ص ٢٣.
- ١١- نذير العظمة: بدر شاكر السياب وإديث سيتويل، ص ٩٠.
- ١٢- د. عبدالقادر القط: في الأدب العربي الحديث، ص ١٠٥.



الفصل الثاني

الوعي المحدث

١- جدلية المدينة :

إن الشعر الذي ضاع في المدينة، وهرب إلى القرية - والذي رأيناه في الباب الأول - لم يكن ليستمر طويلا في حالته الرومانسية، إن رفض المدينة لم يوقف الشعراء عن الانخراط فيها، فمن التناقض أن يشتق الشاعر تجربته الحية من المدينة، ثم يجدثنا عن تجارب خيالية أو ارتدادية مشربة بهاضيه، لأبد أن يقف الماضي عند حد، ولابد أن يعتاد الشاعر على حياة المدينة، وأن يتقبل الواقع ولو فكريا، حتى لو كانت عاطفته حية في أعماقه تلونها الحقول وأصوات القرى .

إن الإنجاز الضخم للشاعر المعاصر في وعيه لزمانه ومكانه، والتفاتته إلى مجتمعه - وخاصة مجتمع المدينة بحركته الضاحجة - من ظواهر رؤياه البارزة، فالمدينة إطار مكاني لما يجيش به المجتمع من الحركة والتشكل المستمر للقيم وأنماط الحياة، وليس هذا فقط، بل هي عمق للحركة والتشكل، وباعت هذه الحركة ومحصلة لها في نفس الوقت، وليس حلا إيجابيا أن يشعر الإنسان بالغرابة في بلده أو عن بلده، إن الذي يحمل جذوره معه أينما ذهب يسكن زمانا ومكانا داخلين، وبعبارة أخرى سيكون محايثا للأمكنة التي يرتبط بها نفسيا، بالذاكرة أو الاستباق أو بالاقتران الذهني، «وجتمعنا الذي لا يستجيب للتفكير البيئي يتحرك تحركا غير معقول ولا رشيق، وكأنه نصف دماغ هو الذي يأمر بالحركة ذراعين كلاهما ذراع شمال»^(١).

وحينا نعرف أن كل شيء في الكون يعمل بصورة جيدة حسب الناموس الكلي، باستثناء الإنسان، نعرف بالتالي أن معالجتنا المفروضة على مشاكل

الكون والفكر تتجاهل التعقيدات الدقيقة في لانهاية العالم الصغير، في نفس الوقت الذي تغزو فيه لانهاية العالم الكبير، حتى «لو جازفنا بتخويف الملائكة أنفسهم»^(١)، ولذلك فإن الكثيرين ممن ينحون باللائمة على مدينة العصر الحديث لا بد أن يصرخوا مع ألدوفان إليك: «لنسرع إلى إشعال النجوم من قبل أن تتفجر أسلاك النور»^(١).

وإذا كان هناك من يفضح الشرور الشيطانية للمدينة، فهناك - كما يشير أندريه نوشي - الذين ينشدون لها أناشيد التمجيد، وإذا كان بودلير - وهو أعظم شعراء المدينة كما يصفه فرانك كيرمود - قد صور قذارات المدينة وتوحشها، فهناك ويتمان، الذي وقف موقفا مغايرا من المدينة، بحيث منحها ثقته، ومجد ما فيها من عمال وأزقة، وزحمة خانقة، إنه كان نبرة معاصرة راضية تغني «المدينة الضخمة المرفوعة إلى مرتبة شيء يلخص العالم كله»^(٢).

ولقد ظل أمر المدينة في مد وجزر بين الشعراء، حتى أصبحت المدينة في ذروة بشاعتها لدى إليوت، الذي عكس تمزق العلاقات الإنسانية في قصيدتيه الذائعتين، «الأرض الخراب»، و «الرجال الجوف»، فالحصارة لدى إليوت تنهار، وتسير إلى السقوط، والقيم تتحول إلى حطام، وربما كان لإليوت أكبر الأثر في شعرائنا المعاصرين في موضوع المدينة، ولكن إليوت - كما يجب أن يكون معروفا - لم يعن بتصوير الجانب المادي في طغيانه إلا من خلال رؤيا شعرية بعيدة الغور، تكشف عما يمور تحت سطح الظواهر من خواء ودمار وخراب، يرجع إلى فقدان الإيمان الروحي لدى الإنسان الغربي، وهو - أي إليوت - بهذا يعتبر شاعر الإنسان الممزق، وفي عذابه يتجلى أنين الذين مزقتهم المدينة وطحتهم.

لقد آن لشعرائنا العرب أن يدركوا أن «المدينة لم تعد شيئا طارئا على الحياة، يحس الناس نحوها كما كانوا يحسون عند نمو المدن بأنها خطر على النفس الإنسانية والقيم والأخلاقية، وعلاقات الناس بعضهم ببعض، قد آن أن ندرك أن المدينة

نظام حضاري قد استقرت قواعده ، وأصبح الناس يبارسون فيها حياتهم بخيرها وشرها دون أن يجسوا دائما بالغبرية وبالحنين إلى القرية ، والمدينة عالم خصب مليء بالنماذج الإنسانية والحياة والمفارقات يستطيع الإنسان إذا رصده بشيء من القبول أن يجد فيه عوالم لا حد لها من التجارب ، وإذا كان لابد أن يدين الحياة في المدينة فإنه يستطيع أن يدينها من خلال انطباعاته لعواملها المختلفة ، لا عن طريق التقرير المباشر والرفض الكلي منذ أول وهلة»^(٣).

لابد للشاعر أن يتحول إلى المدينة ، وهذا التحول لا يحدث طرفة ، بل يحتاج إلى وقت ، ولم يتخلص الشاعر من رفض المدينة إلا بعد جهد - بل إن بعضهم لم يفلح كالسياب - أي بعد أن يرسخ في نفسه أنه أصبح واحدا من المجتمع الجديد ، ومهما تقم على المدينة فهو جزء منها ، وبهذا يتطور موضوع المدينة ، ويستقل عن أصوات القرية التي انتزعتهم وشدتهم إلى الماضي ، وسوف يساعد الشعراء على هذا التحول إدراكهم حقيقة واضحة ، هي أنهم من خلال المدينة يتمثلون الوجه الحضاري لأمتهم ، وبخاصة وجهها السياسي ، حيث شهدت أحداثا ومواقف سياسية شدت - وما زالت تشد - الشعراء إليها .

وبزوال الصدمة التي تلقاها الشاعر النازح إلى المدينة بدأ يتكيف ، وبدأت الرؤية لديه تتغير ، وأخذ الموقف الجدلي أبعاده الحقيقية ، وأدرك الشاعر مع الزمن أن النقمة من رواسب الرومانسية ، كما أدرك أنه صار جزءا من المدينة ، وإنكاره المدينة مشوهة ، وإذا لم يتحول الحنق إلى ود صريح ، فلا أقل من أن يعقد مع المدينة صلحا أو هدنة ، لأن له فيها مآرب شتى .

«وهنا بدأ الموقف الجدلي بين الشاعر والمدينة يتكشف للشاعر نفسه ، ويتكشف لنا من خلال تعبيره عنه ، والمقصود بالموقف الجدلي هنا ، ذلك الصراع الذي تولد في هذا الموقف الجديد ، بين النقمة على المدينة والتعاطف معها ، فقد وجد الشاعر في رؤياه الحديثة أنه يستطيع أن يتعاطف معها بمقدار حنقه عليها»^(٤)

والحق أن بعض القراء قد استجاب للمدينة ومعطياتها، فاندمج بها وقد أصبحت قدره الذي لا فكاك منه، كما أن التمييز التقليدي بين القرية والمدينة فقد بعض صحته وفعالته، فالقرية والمدينة تعملان بأسلوب التعاقب أو على وجه الدقة بأسلوب التكامل، فإذا كانت القرية هي بيئة الإنتاج الزراعي والمواد الغذائية الرئيسية للمجتمع كله، فليست المدينة مجرد مستهلكة، فهي تمد القرية بالآلات والميكنة التي يستخدمها الفلاح في الحرث والري والسماد، وأخيراً الحصاد، مروراً بالأسمدة وعلف الحيوان، والإرشاد الزراعي، ثم هي التي تمدّه بالملبس والعلاج.

إذن فلا بد من أن يعقد الشاعر صلحاً مع المدينة لأنه والحال كذلك مجبر عليها، وهي التي تملك القنوات والجسور التي تحمل فكره ووجدانه لأمته بله العالم، وبإعادة النظر مرة أخرى سيكتشف أن المدينة ليست شراً كل الشر - كما أحس في بداية عهده بها - فحسناً تريو بكثير جداً على سوءاتها، وفي الوقت الذي لم تحرم المدينة فيه تماماً من مظاهر الطبيعة، فإن القرية في الحقة الأخيرة لم تعد كما تركها الشعراء من قبل، وإنما تسربت إليها من المدينة بعض المكتسبات التي غيرت من معالمها، من إضاءة وأسواق ومؤسسات وشركات ومصانع، مما ألحق الأذى ببعض القيم التي كانت سائدة إبان رحيلهم، وقرب البون الشاسع بين مفهومي القرية والمدينة، حتى إن بعض الشعراء حين هربوا من جحيم المدينة إلى القرية صدموا في قراهم التي أصبحت مدناً فهربوا الهروب الثاني من القرية إلى المدينة.

إن السيارات التي كانت تمشي بحريق البنزين - كما كان حجازي يشعر بها متأقفاً - هي وسيلة المواصلات التي تمكنه من الحركة المرنة في قضاء مصالحه بيسر كبير، فالنظرة لأبد أن تختلف وتتغير لصالح المدينة مع نضج الشاعر ووعيه بحركة الحياة.

وإدانة المجتمع الصناعي قضية عريضة، يفترض فيها أن يؤلف فقدان

الحرية مع فقدان الذاتية - العنصران الرومانسيان - خطين متوازيين يؤلفان بالتالي ظاهرة واحدة، فالإنسان ليس فقط عبداً للآلة أو لمنتوج الآلة، فهو لم يفقد كل إمكانيات الحرية والذاتية كعامل أو مستهلك فحسب بل إن كافة ثقافته دمرت، ولاخوف من هذا أبداً، فهي لم تدمر بقدر ما ذابت في ثقافة جماعية لاتفاضل فيها ولا تميز، مثلها مثل الخسائر الأخرى، فإن تداعي الثقافة نتيجة لعوامل تقنية، إن «التقنية الحديثة هي الطرف الضروري للثقافة الجماعية»^(٥).

ورغم الحملات التي شنت على المجتمع الصناعي، وتفاوتها وتباينها في العناصر، ورغم المستويات المختلفة للتجرد والحوافز المتضاربة، ورغم الأدلة والمبادئ التي ساقها نقاد المجتمع الصناعي. فإن صورة عامة قد برزت كحقيقة: «إن جوهر التصنيع هو الإنتاج الجماعي بواسطة الآلة والآلة اختراع يؤدي العمل عن طريق أجزاء متحركة يجاهد بعضها بعضاً في أسلوب منظم بدقة، فنتج سلعة قياسية، والمجتمع نفسه تحول إلى هذه الآلة مجموعة من أجزاء قياسية متحركة يجاهد بعضها بعضاً لإنتاج مواد قياسية تكون من بين أجزاء الآلة، الإنسان جزء من الآلة، أو منتج أنتجته، أو الشيطان معاً، إنه خاضع لقوى تفوق طاقته، ورفاقه هم أيضاً مثله، غاضت الحرية، وغاضت الهوية... والإنسان مجردة آلة في مجتمع آلات... في بيئة آلات»^(٥) فلا خوف إذن من المدينة، مادام الأمر ليس مقصوراً على إنسان، بل هو في المحصلة لمصلحة الإنسان كل الإنسان.

إن مقتل صبي في المدينة تحت عجلات السيارات، ولم يتعرف عليه أحد، ولم يبكه أحد، هذا الصبي الذي رأيناه عند حجازي في الباب الأول، كان حكماً على المدينة من خلال عين واحدة، وحين يفتح الشاعر عينه الأخرى لا يجد المدينة بهذه القسوة خلصوا من المشاعر والقيم، وفتح العين الأخرى للرؤية الأكثر شمولاً نوع من الوعي المحدث، ومن هنا يمكن أن نجد المدينة متعاطفة ومتعاقفة في جناز غريب عليها، لا سيما هذا الغريب بطل من أبطالها

يموت في ميدان الشرف ، وهذا المعنى نجده عند صلاح عبدالصبور، في قصيدة «نام في سلام» من ديوانه الأولى «الناس في بلادتي» والقصيدة رثاء لقريبه وصديقه الطيار محمد نبيل الباجوري، الذي استشهد على رمال غزة في سبتمبر عام ١٩٥٥م :

أما أخي «محمد نبيل»
فقد طوى جنازه شوارع المدينة
في ظهر يوم قاتظ ، والناس مطرقون
أحبابه ، أحبابنا ، وأهل حيننا القديم
وأعولت صبية في شرفة مهدومة
ودق طبل معول ، وسار جنود واجمون
وساءلت مشيرةً عجوز:
«في ذلك الصندوق ، من هذا الذي ثوى؟»
«هذا فتى مجاهد قد مات في العشرين»
ولم تقل كلممةً ، امرأة غريبة
لكنها من قومنا ، في قلبها كنوز
وتعرف الحنان والأحزان
فاندفعت باكية في زحمة الجناز
ومس لحمها المعجوز منكبي وساعدي
وكان لحم منكبي يغوص في الصندوق
وكل شيء كان هامدا كأنه يموت
لكنه يموت في عناق

إذا كان مقتل صبي حجازي صدقا فليس كل الصدق ، لأنه لا يمثل المدينة كل المدينة ، وإذا كان مقتل محمد نبيل ليس كل الصدق ، فإنه في بعض صدقه يفجر عبقرية المكان ، المدينة هنا جماع الوطنية ، هي الوطن الأم ، لم يعد

«محمد نبيل» غريبا، بل أصبح قريبا لكل مواطن، وإعوال صبية في شرفة مهدومة، و «صبية» نكرة مجهولة بالنسبة للشاعر وللشاهد وللقارئ، بكاؤها هذا تواصل من نوع فذ، تواصل الانتفاء لرمز المكان/ المدينة / الوطن، فهي للشهيد أخت، أو خطيبة، أو مواطنة.

ومن نفس المعنى تنطلق «عجوز» - نكرة مجهولة أيضا - في البكاء، ثم تندس في زحمة الجناز، «امرأة غريبة» إن هذا الوصف للمرأة العجوز لا يعادل التعجب، فهو لا يتعجب منها، ولكن غربتها في جهالة الاسم والصلة، وعبقرية المكان، بما يرمز إليها، رفعت عنها هذه الجهالة، وأضفت عليها ما هو أهم وأشمل وأسمى في شرف اللحظة والقيمة الإنسانية، «لكنها من قومنا» وهذا الاستدراك لمس في قلبها كنزا، ومن هذا الكنز تفجر حنان الأمومة، وتحول المشهد كله إلى همود الموت، تواسلا وانخراطا في لحظة الاستشهاد النبيلة، إن عبقرية المدينة جعلت المشهد «يموت في عناق»، هو الموت من أجل الحياة، الموت الذي يفجر الحياة، إذا لم يكن للاستشهاد غير عظمة الموت في عناق لكفاه ذلك عظمة وبطولة.

إن المدينة حين تكون رمزا للوطن - ولابد أنها كذلك - فإن هذا من دواعي القبول بها، بل الإيمان بها إيمانا مطلقا، وهذا ما أدركه الشاعر صلاح عبدالصبور، ومن الجميل أنه أدركه في وقت متقدم، منذ ديوانه الأول.

وصلاح عبدالصبور لا يطرد وعيه المحدث بهذا القدر من الوضوح، ففي ديوانه الثالث «أحلام الفارس القديم» يطل الوعي المحدث في قصيدة «أغنية للشتاء» ولكنه يطل على استحياء:

ينبئني شتاء هذا العام أن هيكلي مريض

وأن أنفاسي شوك

وأن كل خطوة في وسطها مغامرة

وقد أموت قبل أن تلحق رجل رجلا

في زحمة المدينة المنهمة
أموت لا يعرفني أحد
أموت . . . لا يبكي أحد
وقد يقال، بين صحبي، في مجامع المسامرة
مجلسه كان هنا، وقد عبر
فيمن عبر. . .
يرحمه الله. . .

هذا الهاجس يكاد يكون رومانسيا، فالموت في زحمة المدينة المنهمة فجأة، بحيث لا يتعرف عليه أحد، ولا يبكيه أحد، هو نفسه غربة الموت في صبي حجازي الذي رأيناه تحت عجلة سيارة، لولا هذا الملمح الفلسفي السواهن الذي يتخايل من بعيد خلف الصورة، هذه المقولة المتعلقة بأسى شفيف وغير عميق، بين صحبه في مسامرة انعقدت في مجلس كان الشاعر الفقيد أحد رواده، حيث افتقدوه سريعا وترحموا عليه، أي أنهم مروا على ذكره مرور الكرام، ثم استأنفوا حياتهم وسمرهم، وهذا صنيع أهل المدينة، لأن الحياة لا تتوقف وهو ملمح يذكرنا بصورة للوعي المحدث عند حجازي، في قصيدة «الوجه الضائع» من ديوانه الثاني «لم يبق إلا الاعتراف» وسوف تأتي عند الكلام عن وعي حجازي المحدث بالمدينة.

وفي نفس ديوان صلاح عبدالصبور قصيدة «أغنية من فيينا»، والمدينة هنا مدينة غربية ولكن الشاعر في صلح معها، وعلى الرغم مما جاء في القصيدة من وصف لسلبات المدينة فارق المدينة الغربية عند شاعر ملتزم كعبدالوهاب البياتي.

وربما كانت قصيدة «أغنية للقاهرة» للشاعر صلاح عبدالصبور، في ديوانه الثالث «أحلام الفارس القديم»، نموذجاً راقياً لجدلية المدينة بالمعنى الذي سبق، فقد اجتمعت في القصيدة سلبات المدينة التي عانى منها الشاعر

معاينه غيره من الشعراء، ومع ذلك يرى أن القاهرة قدره، وأن هباتها من العذاب ينبوع إلهامه، وأنه يذوب آخر الزمان فيها، فيضم النيل عظامه المفتتة على أسفلت الشوارع في ذرى الأحياء والسكك، لأنه يهواها هوى يشرق بالبكاء، تبدأ القصيدة بخيوط الحب:

لقاك يا مدينتي حجي ومبكايا
لقاك يا مدينتي أسايا
وحين رأيت من خلال ظلمة المطار*
نورك يا مدينتي عرفت أنني خللت
إلى الشوارع المسفلتة
إلى الميادين التي تموت في وقدها
خضرة أيامي

ومن المهم أن يكون واضحا أن خوفه هنا ليس شعورا نهائيا، وإنما كان معطى مبدئيا لحركة التقبل والتفهم واستكشاف الوجه الخفي لهذه الحقيقة، فإن إبداع الشاعر أت من عذابه في هذه المدينة، فهي المنبع للعذاب والسعادة معا، وهذا يحدث في الشاعر نوعا من التعادل العاطفي في موقفه من المدينة:

وأن ما قدر لي يا جرحي النامي
لقاك كلما اغتربت عنك
بروحي الظامي
وأن يكون ما وهبت أو قدرت للفؤاد من عذاب
ينبوع إلهامي

فلا عجب بعد هذا التبرير أن نرى وجه القاهرة الحقيقي في حب جارف:

* لصحة الموسيقى يجب حذف الواو من التفعيلة الأولى.

لفاك يا مدينتي دموع
أهواك يا مدينتي الهوى الذي يشرق بالبكاء
إذا ارتوت برؤية الحبيب عيناه
أهواك يا مدينتي الهوى الذي يسامح
لأن صوته الحبيس لا يقول غير كلمتين . . . إن أراد أن يصارح
وهو تحول في صالح المدينة ، ولكنه بقدر ، لأنه مصحوب في آخر الأمر
بالاغتراب داخلها ، مما يكشف عن الصراع بين الحب ونقيضه :
أهواك رغم أنني أنكرت في رحابك
وأن طيري الأليف طار عني
وأنتي أعود ، لاماوى ، ولا ملتجأ
أعود كي أشرد في أبوابك
أعود كي أشرب من عذابك

أين هذا من الموقف المتأزم الذي رأيناه فيما سبق متأرجحا بين الضياع في
المدينة وأصوات القرية الملحة؟ لقد قربت شقة الخلف بين الشاعر والمدينة ،
هنا قدر من الصلح أو المهادنة ، يدعو إلى إعادة النظر، لعل في تجربة المدينة
جوانب مضيئة غير التي عرفناها في النقمة الرومانسية .

«ومن طبيعة الموقف الجدلي أن يظل حيا متجددا على الدوام ، فأما أن
نعيب المدينة مرة ، أو نعيب أنفسنا مرة ، فهذا وذاك موقف جزئي ، لانرى
فيه إلا وجها واحدا لحقيقة لها أكثر من وجه ، فالمدينة لم تكن على ما هي
عليه إلا بنا ، ونحن لم نعد على ما نحن عليه إلا لأننا نعيش فيها ، ومن ثم
فإن المسؤولية لا أقول موزعة بيننا وبين المدينة ، فهذا تصور أولي ساذج ،
وإنما هي ماثلة في تلك العلاقة المعنوية التي تجعل منا نحن والمدينة كيانا
واحدا ، وعندئذ نبصر وجه المدينة عندما نرى إلى أنفسنا كما نرى أنفسنا
عندما نبصر في وجهها ، مرة نراها من خلال أنفسنا ، فتصورها معنى

وهميا ، ومرة نرى أنفسنا من خلالها فنحس بها حقيقة واقعة ، ويظل سؤالنا الحائر بعد ذلك قائما»^(٦) .

إن هذا السؤال نفسه وجهه صلاح عبدالصبور إلى المدينة ، نيابة عنا ، وذلك في قصيدة «الخروج» في ديوانه «أحلام الفارس القديم» :

هل أنت وهم وأهم تقطعت به السبل

أم أنت حق؟

أم أنت حق؟

هذا الحب الذي يفصح عنه صلاح عبدالصبور تجاه المدينة ، حب لا يبرر أحقادها ، فالشاعر ليس مغتربا اغترابا أيديولوجيا ، حتى يبرر سوءاتها ، ويقنع نفسه بهذا التبرير ، كلا ، إن اغترابه جذلي يجمع بين التناقضات ، ولا يجد في هذه التناقضات شرا خاصاً ، فإما أن يصبر عليه أو يهرب منه ، ولكن الشاعر يرى أن «التطور من داخل التناقضات يمكن أن يبرز ملامح الحياة الإنسانية المأمولة ، فلا تعود المدينة رمزا للضغائن ، وقسوة وثقافة الشاعر تقود تطلعاته - بصورة عامة - إلى الأمام وإلى البعيد ، ولكن واقع مجتمعه مازال يشده إلى الخلف وإلى البعيد أيضا ، أليس في هذا مزيد من التمزق؟»^(٧) .

وأحمد عبدالمعطي حجازي ، الذي كان ضائعا في المدينة ، ولم ير فيها عند قدومه غير الضائعين ، كبائع الليمون الذي لا يعبا به ولا بليمونه أحد ، وكالفتى الكئيب كآبة الشاعر ولم يلق عليه سلاما ، وأكثر من ذلك دعا حبيته بنت المدينة كي تذهب معه إلى الريف - على عكس النزعة الاجتماعية السائدة ، وكتب إلى أهله الطيبين في القرية «قوة الكلمة» أحمد عبدالمعطي حجازي هذا يكتشف بالمدينة أناسا طيبين مثله ومثل أهله ، فيكتشف الإنسان من خلال حبه لإنسان قريته ، فلا بد إذن من تصحيح مساره الذهني - إذا تأبى عليه المسار العاطفي - تجاه المدينة ، لا بد من صلح أو مهادنة ، وقد حدث بالفعل ، حتى أصبحت المدينة لديه وحدة الوجود السكاني ، فإذا ضاقت به مدينة أمكنه الانتقال إلى مدينة

أخرى، ولا يندع نفسه في جدلية المدينة عن جوانب الزيف فيها، ولكنه لا يعبا به ولا يهتم، ربما يرى ويغلق عينه، ربما يسمع ويسد أذنيه، فليس ما يرى وما يسمع هو كل الحقيقة في القاهرة، فليلق بالسليبات إلى الجحيم:

رأيت في بعض التخوم

مدينة جميلة طرقها

طعمت من كرومها، اضطجعت في خاناتها

اغتسلت في مياهها .

لكنني - واعجبا! - لم أر فيها آدميا . هذه إذن سدوم!

قيدي السحر إليها .

عدت أدراجي مذعورا إلى الباب الذي دخلتها منه ،

فلم أجد سوى تلك الرجوم

تضحك في العنمة مني ، وأنا أسقط مشدودا إلى أرض هشيم

وجدتها تسوخ بي حتى بلغت ظلمة كثيفة

وكنت في قمة رعيبي فتحسست عظامي ، وإذا بها رميم

.....

إلى الجحيم

الليل والنهار والحدائق الخضراء والبيوت ،

والأسواق والمرتبات والديون والجسور

والفنادق المخاطبء المراحيض الجرائد الرسوم

إلى الجحيم

اللغة المطاط والمضحك والمروض المفسر المصنفق

المشخص المحترف الهاوي المناور المداور العظيم

إلى الجحيم

إني وضعتكم جميعا يا مواطني سدوم

في قاع صندوق ، وألقيت بكم إلى الجحيم (٨)

ولكن الشاعر ظل ينشأ أعماق الجذوع الناشفة لعل برعما فيها، لعل في صمت المقبرة عاصفة أو فرسا، لعل انفجار الناصرة يتكشف عن صوت في سطح الزمن الباقي، وتتكشف عملية التنقيب عن وجه المدينة الآخر:

رأيت في بعض طريقي خمسة من الفدائيين،

قلت: اتخذوني صاحبا

فأمهلوني ليلة،

وقبل أن يأتي الصباح رحلوا

وفي المساء قتلوا

قلت لهم: اتخذوني صاحبا

فأصعدوني جبلا،

وأدخلوني غابة - واعجبا! - رأيت فيها القاهرة

وكنت أنت في انتظاري تمسكين بيدي

وكنت تحملين عني جسدي

وتقرئيني السلام!^(٨)

إن رؤية الغابة التي يتدرب فيها الفدائيون كشفت عن وجه القاهرة الآخر، وأي وجه هذا الذي اكتشف؟ إن كلمة «الغابة» وما فيها من أحراش وأعماق وظلال تمدنا بما لا ينتهي من الأحاسيس والمشاعر والارتباط بالكون كله في أحلى مجاله، لقد أحس الشاعر بالرابطة الصحيحة التي تشده إلى أمته من خلال العمل الفدائي، وانتقل به هذا الإحساس إلى معانقة الكون، فلا يمكن أن يجذب بعض الزيف في المدينة وجه الحقيقة الخيرة للإنسان، وهامو الكشف من جديد يتمخض في دهشة:

يدهشنا أنا نحب هذه المدينة

وأنا اكتشفنا خلصة، في هذه الأبنية الجوائم

أشياءها الدفينة

وأن فيها امرأة، تخطر في قميص نومها،
وقطة تموء في السلام

كأن صوتنا ما ينادي

فنجيبه : نعم

نحس عضة الحنين والألم

وتنبض الذكرى بأسماء البلاد، والرفاق، والمواسم^(٩)

صحيح أن اكتشاف القاهرة هنا ارتبط بالبعد السياسي، فحدوث التحول العاطفي تجاه المدينة أخذ طابعا سياسيا، ولكن هذا التحول داخل في جدلية الشاعر مع المدينة، ومع ذلك فإن الشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي لم يستق جدليته مع المدينة من التحولات السياسية في نفسه، بل إنه عضد ذلك برؤية فلسفية بسيطة، فهو في قصيدة «الوجه الضائع» من ديوانه «لم يبق إلا الاعتراف» يقدم لنا برهان التجاوز عن عدائية المدينة:

هذا الذي أحكي لكم قصته القصيرة.

مات، وضاع وجهه إلى الأبد

لأنه كان وحيدا . . لا أخ ولا ولد

وقد بكيته كثيرا حين مات

وعندما أمضى الحزن، تصبرت وقلت

هذا لأنني وحيد في مدينة كبيرة

لكنني . . حين يمر العمر بي

وحين يكثر موتاي سأنساه

فإن ذكرته صمت، ثم قلت

يرحمه الله

على الإنسان إذا أراد الشعور بمكانه الصحيح من الكون الجنوح إلى تحوير هذا

الكون على صورته ومثاله ، وأن يتكيف بحسب أبعاده الخاصة ، إن الخارج واللاهائي يصعب فهمه وإدراكه ، كما يتعذر التنبؤ به ، فلا داعي لأن يمتحن الإنسان نفسه ، ويزعزع أرض يقينه بالصدام مع ما قدر له أن يجياه ، عليه أن يهادن الحياة في بعض أشكالها المتأبية على الإدراك أو الحل ، وأن يستجيب ، « . . . إن استجابتنا الحسية البسيطة للواقع ، ونحن نتحرك عبر الزمان والمكان ، أو حتى عندما نقف ساكنين ، نتلقى لمسات ذلك الواقع بحواسنا كلها ، هي مصدر الانفعال اللغوي عند الشاعر ، كما أنها المقياس الذي يستعمله لقياس الاهتزازات في العالم حوله ، والوسيلة التي يتخذها للرد عليها»^(١٠) .

ومن هنا يأتلف الإنسان مع المدينة ، بل مع الكون ، بل مع القدرة التي تمثل النظام الكوني كله .

«وعلى هذا النحو يغدو ما يمكن أن يعاش فيه مفهوماً كله ، مألوفاً ، وبذا يستطيع الإنسان الدنو - جزئياً على الأقل - من السر ، وإن ما يعود إلى التعالي يقترب»^(١١) .

لقد أدرك حجازي في الأبيات السابقة أن الموت شيء عادي ، فالناس يموتون بكثرة ، وسرعان ما يدفن الأموات موتاهم ، ثم يستأنفون الحياة ، فيأكلون ويشربون ، ويعملون ، وينامون ، فعلى الشاعر أن يفعل فعل أهل المدينة ، ويصنع صنيعهم .

وحين تعمق تجربة حجازي بالمدينة أكثر يجيها أكثر ، ويأتلف مع مفرداتها وملاحظها من دروب ومقاه وحدائق ، ويشعر أنها لم تعد جمادا كما كان يتصور من قبل ، بل تبادلته الألفة والانسجام ، فهي شخصية أسطورية ملفعة بالفروسية تخوض الحروب من أجله كإنسان ، يقول في «أغنية أكتوبر» في ديوانه :
«لم يبق إلا الاعتراف» :

فأنثني تحملي الذكرى على جناحها

لعالم من الأسى ، والزهو، والغفران
كأنما أشم دما باقيا ، في ثوب فارس من الفرسان
آن الأوان كي أغني لك يا مدينتي . . يا أجل الأوطان
في منزل فيك تعلمت الهوى . . وفي مقاهيك أنا أحاول السلوان

ولذلك يتقدم في حبه للمدينة بشكل من أشكال التوحد :

أحلم يا مدينتي فيك بأن نبكي معا . . إذا بكت عينان

بأن أسير ذات يوم قادم تحت نهار يسعد الإنسان

وليس معنى هذا الحب أن الشاعر ألغى موقفه السابق من المدينة كلية، بل إن الصراع الفكري قد أخذ أبعاده، «فهو يحب المدينة ويكرهها في وقت واحد، يحبها لأن فيها معنى الإيوان بالحضارة على الرغم من مآسيها، الإيوان بالإنسان على الرغم من عيوبه، فالشاعر يحب المدينة التي يعاني فيها تجاربه، حلوها ومرها، ويحبها لأنها مصدر رزقه، ويحبها لأنها جزء من وطنه، بل لعل صورة الوطن كلها تتركز في القاهرة وإذا كانت القرية رمز البراءة فهل مازال الريف بريئا؟ وبهذه الحاجة المنطقية تبدأ مرحلة التكيف على الرغم من التناقضات الداخلية، فقد جمعت وأهل المدينة الآلام، ووحدت بينهم أحاسيس الاغتراب، أليس وحيدا في المدينة؟ وعلى الرغم من التكتل والزحام ألا تفصل بينهم جدران، وهكذا تقاربت المشاعر، وضاعت الهوة، ومنطق الشاعر وجوده في المدينة»^(١٢) وعلاقته بالناس هي نفسها علاقته بالمدينة، بين صلح وخصام، جاء في «رسالة إلى مدينة مجهولة» من ديوان «مدينة بلا قلب» :

فجعت فيهم يا أبي ، كرهتهم في أول النهار

وفي المساء قارب الظلام بين خطونا

رأيتهم وأروا وراء الليل موتاهم

وانهمرت دموعهم ، واخضل مبكاهم

وامتدت الأيدي ، وأجهش الطريق بالبكاء

قلت لهم : يا أصدقاء !

هذا هو حجازي ، وهؤلاء هم الناس ، والجميع في المدينة ، وعلاقته بهم
وبالمدينة بين مد وجزر ، والصراع الفكري دائر بين عواطف الحب والبغضاء .

والشاعر محمد إبراهيم أبو سنة وهو يخوض جدلية المدينة ، كان يبحث عن
المسؤولية فبين له أن المدينة التي نقمنا عليها كثيرا ليست هي المسؤولة ، بل نحن
المسؤولون ، إذ كل السمات الكريهة من صنعنا ، ونحن الذين شوهنا وجهها :

حين فقدنا صدق القلب

حين تعلمنا أن نتقن أدوارا عدة

في فصل واحد

حين أقمنا من أنفسنا آلهة أخرى

وعبدنا آلهة شوهاء

حين أجبنا الغرقى بالضحكات

حين جلسنا نصخب في أعراس الجن

حين أجاب الواحد منا :

مادمت بخير فليغرق هذا العالم في الطوفان

كنا نحن الأعداء

كنا نحن غزاة مدينتنا^(١٣)

وهذا تحول كبير في موقف الشاعر من المدينة ، من النقيض للنقيض ،
فالنقمة ارتدت إلينا حين فقدنا جوهرينا وليس المدينة ، مادامت أخلاقياتنا
تتأرجح بين الزيف والتلون والتأله وعبادة الأشخاص ، أي أننا سوأة المدينة
وعورتها ، لقد أسقط الشاعر جدلية الصراع ، وحكم براءة المدينة كلية ، في لغة
واقعية تحليلية تستقرىء سلبيات الأفراد ، وصور قريبة مسطحة .

ويستجيب أمل دنقل لمعطيات المدينة بحذر ، متجاوزا ما قد ينسحب عليه

كإنسان من جراء هذه الاستجابة، ففي ديوانه الثاني «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» قصيدة بعنوان «إجازة فوق شاطئ البحر»، وهي نموذج لجدلية الشاعر مع المدينة، ويدور الصراع فيها بين الشاعر ومعطيات المدينة رفضاً وقبولاً، المدخل كأنه لوحة خلفية لمسرح القصيدة:

أغسطس، الإسكندرية:

والبيود ينشع في رثتين . . يسد مسامهما الربو . . والأتربة

الكلمتان الأوليان تحددان الزمان والمكان، وهما إطارا اللوحة، وبقية الألفاظ تشكل الهدف العام لغزاة المدينة في زحفهم إلى شاطئ البحر، وهو مدخل يشي منذ البداية بقبول المدينة، بل أكثر من القبول، وإلا فما معنى أن تكافح هذه الجموع لكي توفر من قوتها اليومي على مدار العام أجر شهر أو بعضه للمصيف؟

وبعد المدخل نجد أنفسنا أمام جولة أولى يصطرح فيها الشاعر مع المدينة، والصراع متكافئ بين الرفض والقبول:

وفي الصبح: نرفع راياتنا البيض للبحر . . . مستسلمين

لينخرنا الملح، يمنح بشرتنا النمش البرصيّ،

ونفرش أبسطة الظهر، نجلس فوق الرمال،

نمروح في حزننا الغامض الشبقي . . لكي يتوهج!

(. . . حين هممنا بإمسাকে احترقت يدنا!)،

نتلمس ثدي البكارة . . كيف تحف النضارة فيه،

فيقرز سما . . ودودا يعيث بتفاحة معطبة!؟

أيضا البداية بالزمان «الصبح»، فالمكان «البحر»، وهو منفتح ومنتاه في الكبر، وعبقرية المكان من خلال الصفتين تفرض إغراءها وسيطرتها، ولا يملك الإنسان أمام مثل هذا المكان غير الاستسلام، «نرفع راياتنا البيض .

مستسلمين» لنعم البحر، مما يمثل شكلا من أشكال الانتصار للمدينة، ولكن الشاعر يلحق بكل نعمة من أنعم المكان آفة، فملح البحر ينخر، والنمش برصي، والاسترخاء قبالة المتناهي في الكبر لمروحة حزن شوقي غامض يعز عن التناول، وثدي البكارة جاف يفرز سماً كتفاحة معطوبة يعيث بها الدود، وهي محاولات لإفساد عبقرية المكان تبرز من داخل الشاعر في صراعه العنيف مع المدينة، في صور شعرية بعيدة الغور، وصور أخرى واقعية، و«حزننا الغامض الشبقي» صورة نفسية غير تقليدية مليئة بشحنات متعددة، فالحزن يحترم النفوس، وغموضه ليس غموضا شعريا تجبه النفس وتبحث عنه، هو غموض جارج مؤذ لا يستطيع التعبير عن نفسه ولا عن جرحه لأنه شبقي، وفي الشبق جنس حاد، يحترق فيه الشاعر احتراقا داخليا غير معلن، احتراق الجسد المنهوم أمامه غابة من العرايا وقد سلخها من ثيابها جزار البحر، يهرف ويتلصص دون أن يقول أو يفعل، لماذا لم يظهر من البكارة إلا أنداؤها؟ أيها الحزن الغامض الشبقي، أيها الوحش الجائع والفرائس حواليك، لقد منعك من التهامنا مانع.

لو أراد عالم فيزيائي تفسير الصورة التي تقول: «ثدي البكارة جفت نضارته، فأفرز سماً، وتحول إلى تفاحة يعيث فيها الدود»، لو أراد هذا العالم تفسير الصورة فإنه يقول: نعم، كانت نضارة الثدي كامنة في لونها الأبيض الغض قبل أن يتعرى أمام شمس البحر، وصبغته أشعة الشمس باللون البرونزي، وتظهر بالعرق من سموم الجسد، وكان الشاعر قد رصد حقيقة علمية، وهو تفسير يقضي على روح الشعر كلية، لأنه يقضي على روح الدهشة التي تكمن في التعبير، وهي دهشة نجدتها كثيرا في شعر أمل دنقل، وتتساءل: هل جفت النضارة في ثدي البكارة؟ هل كان هناك إفرانز للسم والدود؟ وهل تحول الثدي إلى تفاحة معطوبة؟ أو أن البشر أصبحت مسمومة عند انقطاع الرجاء من مائها؟ إذا استسلمنا لدهشة التعبير عرفنا أنه يقول كثيرا، والصراع محترم بين الشاعر والمدينة.

وإذا كانت جولة الجدلية الأولى «في الصباح» فإن الجولة الثانية في «الليل»
- أيضا الزمان -:

وفي الليل نخفض راياتنا . ننقض الهدنة الأبدية ،
نجرؤ أن نتساءل : «هل نحن موتى»؟!
وجولاتنا في الملاهي ، اهتزازاتنا في الترام .
تلاصقتنا في ظلام المداخل ،
ذبذبة النظرات أمام المعارض والعبارات الرشيقا ،
مركبة الخيل حين تسير الهوينى بنا ، الضحكات ، النكات :-
بقايا من الزيد المر . والرغبة الذاهبة
«ترى نحن موتى . . .»

وننشب أنيابنا في الطيور المهاجرة المتعبة

يسجل الشاعر في اللوحة السابقة مجموعة صورة من مفردات المدينة
المغرية ، وهي صور منتقاة من واقع حياة المصطافين ، ولكنه يداخل هذه
المشاهد الجزئية بالتساؤل عما إذا كنا أمواتا ، وهوتساؤل يتشكك في الحياة
نفسها ، وتكرراه مزيد من الشك في حقيقة الفعل البشري ، ويُلقى بظلال
كثيرة تُبطل الفرحة والبهجة في الصور، ويبحث عن شيء آخر أكثر عمقا في
فلسفة الحياة من صور هي «بقايا من الزيد المر والرغوة الذاهبة» فهل الكل
باطل وقبض الريح؟ إنه الصراع المستمر في جدلية المدينة .

وفي التناقضات يطفو الطباق بين الصباح والليل ، ثم رفع الرايات
وانخفاضها ، والطباق صورة لفظية لخصومة مشتجرة في نفس الشاعر بين
قبول المدينة ورفضها ، وهي خصومة ستتحل في نفس الشاعر الواعي ولا
شك بالقبول ، ولكن هذا القبول مهور بأقصى ما يتفجر عنه المكان من
الموت في الغربة :

صديقي الذي غاص في البحر . . . مات
فحنتته . . . (. . . واحتفظت بأسنانه . . .
كل يوم إذا طلع الصبح : آخذ واحدة . . .
أقذف الشمس ذات المحيا الجميل بها . . .
وأردد : «ياشمس أعطيك سنته اللؤلؤية . . .
ليس بها من غبار . . . سوى نكهة الجوع !!
رديه ، رديه . . . يرو لنا الحكمة الصائبة»
ولكنها ابتسمت شاحبة)

.....

وكانت على البحر راية حزن ، وغضبة ربح ،
ونحن - مع الصمت - نحمل جثمانه فوق أكتافنا ،
ثم نهبط في طرقات المدينة ، نستوقف العابرين ،
نساثلهم عن طريق المدافن والرحلة الخائبة !
ولكننا في النهاية . . . عدنا إلى شاطئ البحر . . . والراية الغاضبة

هذا المطلع مكون من مرحلتين : الفجيعة ، والجناز ، وفيه احتشاد ضد
المدينة ، والاتهام الموجه للمدينة مأساة نابئة من الصراع نبثا طبيعيا ، لم
يفرض من الخارج ، كلنا نعرف أن الغرق أحد مفردات البحر السكندري ،
والمحنة أشد عمقا من مراسيم الجناز ، لأن الغريق غريب ، وأصحابه
غرباء ، يعانون - زيادة على الغرق - محنة الدفن في مدافن يجهلون الطريق
إليها ، وبهذا الشكل الذي أدار عليه الشاعر صراعه مع المدينة كادت
النتيجة تعلن في هزيمة المدينة ، ولكن العكس هو ما حدث ، جاءت
النتيجة لتفجأ الفارئ بمفاجأة غير متوقعة . «في النهاية عدنا إلى شاطئ
البحر . . . والراية الغاضبة» .

ربما كان الشاعر يدرك أنه يخوض معركة غير مقدسة ضد المدينة ، وكأنه

يريد أن يقول: فلتكن المدينة ما تكون، لأنه بوعيه المحدث، يقبل بها راضيا أو كارها، لأنها قدره، وهذه سنة الحياة في التطور.

ونتساءل: هل كل معطيات الصورة في المقطع الثاني ضد المدينة؟

بالتأمل في الحوار الداخلي (المونولوج)، الذي وضعه الشاعر بين قوسين، نجد الشاعر يستلهم الروح الشعبية ذات الطابع الأسطوري، كلنا يذكر الطفولة، حين تسقط منا إحدى أسناننا، ونأخذها لنقذف بها في وجه الشمس قائلين: «يا شمس يا شمس، خدي سنة الجاموسة، وهاتي سنة العروسة»، يوم كنا نفعل ذلك كنا مأخوذين بنشوة الرغبة والتجدد في الحياة، طالين التطور من الجاموسة إلى العروسة. لقد أعادنا الشاعر إلى بكاره الحياة الأولى وفطرتها ووطنها .

لم يكن الشاعر صغير السن، ولم يكن صديقه بالتالي صغير السن، ولم يكن الشاعر في حالة تداع نفسي، حتى يأتي قانون التداعي بهذه الصورة، لقد جاءت تحت أي حساب، لتتحدث عن الأمل والإيمان بالحياة والتطور، ولنا أن نتحسس: الشمس ذات المحيا الجميل، رديه رديه، حتى لو ابتسمت الشمس ابتسامة شاحبة.

وكما بدأ الشاعر قصيدته بمدخل، ختمها بما يشبه الخلاصة في جدليته مع المدينة:

بدايتنا البحر . .

- حين قصدنا المقابر!

كيف رجعنا إليه؟!

وكيف الطريق اشتبه؟!

السؤال بسيط جدا، وطبيعي جدا، والطريق لم يشبهه لذي عينين، إنما المدينة والصراع معها، والقبول بها، والقصيدة كلها دال على هذه الجدلية.

المدينة: إشارة محايدة:

يمكن اعتبار نزار قباني واحداً من شعراء المدينة الحديثة، فلم يثبت أنه صدم بالمدينة، بل الثابت أنه فرح بها، معتقاً لرموزها ومعانيها، مصوراً لنهر الحياة فيها، وإن كان معنياً على وجه الخصوص بقطاع المرأة، والطبقة الأرستقراطية، ومن هنا فإن نزاراً يتمتع بوعي محدث منذ البداية، وظل هكذا متعشقا للمدينة، حتى وقعت المواجهة بين الشاعر وبعض الشعراء والمهتمين بالدراسات الأدبية الذين هاجموا في حملته على الشكل الاجتماعي للأمة العربية، فاتخذت المدينة في شعره شكلا سلبيا، وفي هذا لا يخرج عن الوعي المحدث، بل هو يعمق الوعي المحدث، كما سيبين في حينه.

وعلى سبيل المثال نأخذ من ديوانه «قصائد» وهو الديوان الخامس، الذي صدر في سنة ١٩٥٦ م، بعض الصور التي التقطها الشاعر لحياة الإنسان في المدينة، فقصيدته «مع جريدة» تلتقط حادثة عادية من حياة المدينة، يتناوله الشاعر بلغة عادية بسيطة، لولا ما يتخلل السطح الهادئ من لواجم الاضطراب في أعماق المرأة، مقابل اللامبالاة في تصرفات الرجل:

أخرج من معطفه الجريدة

وعلبة الثقاب

ودون أن يلاحظ اضطرابي

ودونها اهتمام

تناول السكر من أمامي

ذوب في الفنجان قطعتين

ذوبني . . ذوب قطعتين

وبعد لحظتين

ودون أن يراني

ويعرف الشوق الذي اعتراني

تناول المعطف من أمامي

وغاب في الزحام

مخلفا وراءه الجريدة

وحيدة

مثلي أنا . . وحيدة

رجل من رجال المدينة، ذو حيثية، انعطف لتناول فنجان قهوة في مكان عام من الأماكن التي تنتشر هنا وهناك في المدينة الكبرى، ربما كان الوقت القصير جدا الذي قضاه في الفندق أو المقهى أو الكازينو - وقتا بين عملين، أو انتظارا، لكن انشغاله بداخله، الذي كان وراء اللامبالاة، وهيبته التي بدا عليها، هو ما أشعل الحريق في التي أمامه قبل أن يمضي ويتركها للوحدة كجريدته المهملة .

وزار قباني مغرم بإظهار ثقافته المعرفية بلغة العصر، حتى إنه يستعمل المعارف بألفاظها التي يستخدمها الشاعر في الحياة اليومية، فيستخدم العطور بأسمائها الأجنبية - كريستيان ديور، ص ٢٦٨، ٢٦٩ - وليس مجرد استخدام اللغة المدنية في الشعر هو الذي يجعل الشعر شعرا محدثا، فهذا وإن كان قبولا للمدينة غير أنه قبول شكلي، ولكن الأعمق من هذا القبول أن يكتشف الشاعر البعد الأعمق في المكان للألفة والانسجام، وقصيدته التي عنونها باسم الشذى الفرنسي المعروف «كريستيان ديور» تنتهي بهذا البيت :

يمينا . . أنا يوم تأتي إليّ

سأبني على فلة منزلك

إن مجيء الحبيب يمنح الإنسان مقدرة على بناء منزل، بهذه البساطة المتناهية نتعرف على حلم هادئ بالحماية والأمان، وهذا في حد ذاته انخراط في الوجود الهنيء، إذ البيت «يحمي أحلام اليقظة، والحلم . . . والقيم المنسوبة إلى أحلام اليقظة تسم الإنسانية بالعمق، يتميز حلم اليقظة بالاكتمال

الذاتي، إذ يستمد متعته مباشرة من وجود ذاته»^(١٤)، وحينما يكون هذا المنزل مبنيا على «فلة» يكون الشاعر قد كثف الوجود من خلال اعتناقه للمتناهي في الصغر، إن هذه النبتة الصغيرة ذات الأريج تتعامل مع الكون بحرية تامة، مع الحقل والسماء والهواء في أكبر معارضها الطبيعية، والمنزل المحمول على هذه البيئة يفتح على العالم كله عبر بوابة صغيرة معطرة، إن خيال الشاعر لا يهزأ بنا وهو يقدم لنا هذه الصورة، فهو يعرف أننا نفهم المقاييس الهندسية، ولكنه يعلمنا أن الإنسان يستطيع أن يعيش هذا الخيال حقيقة على غرار الأطفال الذين ينون بيوت أحلامهم من السورق، ومن هنا فإن القسم الذي صدر به البيت قسم غير حانث، وليس من قبيل المبالغة، فمن يحمل فوق عينه عدسة مكبرة لا يخضع لقانون الأضداد، بل يتحرر من كل الأبعاد، لقد ألغى العالم ببساطة، فهو عين جديدة تستعيد الشباب، والطفولة التي تضخم الأشياء، وإنما توقفنا عند هذه الصورة بعمق لشكف عن هوى عميق في نفس الشاعر نزار قباني تجاه المدينة، بحيث خلق لنفسه عالم الألفة والانسجام المتجذر في النفس بشكل فني يفوق كثيرا مجرد تعاطي الأسماء في ثنايا الشعر.

وفي «طوق الياسمين» من نفس الديوان (٣٢٣-٢٢٦) يسقط الرجل المدني في حب امرأة عصرية، ويهدي إليها طوق الياسمين ويعيش معها لحظات ارتداء ملابسها استعدادا للسهرة، وتطلب منه أن يشترك في اختيار ما تلبس، فتزيد من اعتقاده أنها تحبه، وفي المساء يراها في حانة صغرى تنكسر في رقصها على زنود المعجيين، ويكتشف حقيقة الوهم الذي سقط فيه، ولو كان الأمر كذلك فقط: لكان بالإمكان أن يللم جراحه ويحببها عن نفسه وعنهما، ولكن طوق الياسمين، مركز التكثيف، يسقط فوق الأرض جثة هامدة، تدفعه جموع الراقصين، وبكل الاستخفاف والمهانة تمنع فارسها من التقاطة مقهقهة: «لاشيء يستدعي انحناءك، ذاك طوق الياسمين».

الرحلة التي قطعها «طوق الياسمين» من لحظة هبوطه فكرة في رأس

العاشق ، فانتقاله من محل الزهور إلى حجرة الزينة في بيت العشيقة العصرية ، ثم إلى الحانة ، فرقصها مع الآخرين ، فسقوط الطوق تحت الأقدام ، فمحاولة لإنقاذه ، فكف عن هذه المحاولة ، هي رحلة المشاعر في خط وهمي لا علاقة له بالحقيقة ، إذ المرأة لا تدري عنه شيئاً .

إن الخيبة في اكتشاف الحقيقة هنا كإكتشاف الخيبة عند حجازي في « قصة الأميرة والفتى الذي يكلم المساء » - أبريل ١٩٥٧ - ، والفرق بين الشاعرين في الإطار الذي اختاره كل منهما ، وفي لغة الأداء من جهة ثانية ، فنزار كان أقرب إلى الواقع في لغته ، بينما كانت المسحة الرومانسية غالبية عند حجازي ومن جهة ثالثة كان نزار في لغة الوصف يعتمد الإشارة المحايدة للمدينة ، فلم يوظفها في بعد اجتماعي أو سياسي ، في حين كان هدف حجازي الرئيسي من القصيدة ذا رؤية اجتماعية محددة . فنزار إذن كان يلتقط مفردة من مفردات المدينة وينقلها إلينا دون تأويل ، مما يشعر بأنه واحد من الشعراء المعاصرين الذين يتبعون صور المدينة في مشاهدتها كما هي ، حتى يمكن أن يقال إنه شاعر المدينة العصرية ، وإن كانت رؤيته من زاوية محدودة ، هي المرأة في طبقتها الأرسقراطية بشكل عام .

وربما كانت قصيدة « وجودية » في نفس الديوان (الأعمال الكاملة ٣٣٠) تلقى ضوءاً آخر على امرأة « مدنية » تتعشق الحياة في شكلها الغربي ، الوجودي تحديداً حيث : الخف ، والحق ، وقصة الشعر ، والكيس ، والبيئة : مغارة التابو ، موسيقى الجاز ، امرأة رمادية اللون والساء الباريسيين ، ويبدو روحها الوجودي في حيويتها وحريرتها من القيود :

كانت وجودية

لأنها إنسانة حية

تريد أن تختار ما تراه

تريد أن تمرق الحياة

من حبيها الحياة

وكما كان الرجل ضحية المرأة، فالأمر معكوس في بعض القصائد الأخرى: «رسالة من سيدة حاقدة» و «حبل» و «أوعية الصديد» و «إلى أجرة» وكلها من نفس الديوان، وكلها تكشف عن سقوط المرأة ضحية الرجل في عالم المدينة المعاصر، والقصد من تتبعها هنا إنما هو لبيان استقبال الشاعر لصور الحياة في المدينة، والإقبال عليها، بعيداً عن النفور والصدمات التي تعرض لها الشعراء في استقبالهم للمدينة حتى ليتمكن القول إن نزاراً لم يمر بالمرحلة الرومانسية في علاقته بالمدينة، وأكثر من ذلك، لم يدخل في جدلية المدينة، وإنما بدأ علاقته بكل مشاعر الحماس والإقبال النهم على حياة المدينة، وعاشها بالطول والعرض، ولم يرفض المدينة، أو لم يشتجر معها إلا في زاوية الحضارة في المستوى الفكري، على ما سنبينه فيما بعد، ولكن الشاعر بعد أن يتجاوز معركته مع الشعراء والنقاد حول الشكل الحضاري للأمة العربية يعود إلى اعتناق المدينة، وحتى في خصومته مع المدينة العربية في شكلها الحضاري ينطلق من رؤية تخلفها عن السياق العالمي، فهو هنا أيضاً يدعو إلى الأخذ بأسباب التقدم والتطور والتحرر، أي أنه يعانق المدينة إلى أقصى حد ممكن.

- وعلى الصعيد الفني، حين يكون الشاعر مؤثلاً مع معطيات المدينة، فإن هذا الانسجام ينعكس على إبداع الشاعر، ومثال لهذا التجاوب نراه في إفادة التشكيل في الشعر الحديث من روح العصر، فهذا نزار قباني يوظف الموسيقى التصويرية على مدار قصيدته «سامبا»، التي نشرها في ديوان خاص عام ١٩٤٩ م، وقد أخذت الموسيقى في القصيدة شكلين:

الشكل الأول في عدد التفعيلات لكل وحدة من وحدات القصيدة، بحيث تمثل التفعيلات المكونة للوحدة عدداً مماثلاً لخطوات الوحدة في الرقصة، فالبيت الأول يتكون من تفعيلة واحدة ذات قافية، والبيت الثاني من تفعيلتين بقافية أخرى، والبيت الثالث تفعيلتان بنفس القافية في البيت الثاني، أما البيت الرابع فهو على غرار البيت الأول من تفعيلة واحدة ويتحد معه في القافية، أي أن الوحدة مكونة من أربعة أسطر، يتماثل فيها عدد

التفاعيل وحرف القافية في البيتين الأول والأخير، كما يتماثل العدد والقافية في البيتين الثاني والثالث، وتكون هذه الوحدة نموذجا تسير عليه القصيدة في جميع وحداتها على هذا الشكل :

تلك سامبا

نقلة ثم انحناءة

فالمصاييح المضاءة

تتصبي

وفي الوحدة الأخيرة من القصيدة يتغير الأمر قليلا، بحيث يكون التماثل فيها جاريا بين البيتين : الأول والثالث، وبين البيتين الثاني والرابع، ويكون هذا التغيير إيذانا بنهاية القصيدة، هكذا :

لورقصنا

ليلنا حتى التلاشي

وحملنا

كجنازات الفراش

والشكل الثاني من الموسيقى التصويرية يكمن في اختيار ألفاظ «توازن موسيقاها حجم موصوفاتها، باعتبارها على الألفاظ ذات الدلالة الصوتية، ذات الأصوات الحركية، وتتعاون هذه الأصوات مجتمعة مع الوزن الخارجي وحركات القافية لتعطي لنا في النهاية صورة موسيقية متكاملة تعتمد على التصوير الانفعالي، ومثيراته الحسية»^(١٥).

الحضارة في المستوى الفكري :

ومناقشة الحضارة في مستواها الفكري، يرتفع بالقضية المطروحة حول المدينة، ويعطيها بعدها الفلسفي رفضا وقبولا، والقضية في هذا المستوى قضية كشف وارتياح، وتنعطف بالمجتمع انعطافات حادة، فإما أن نكون أو لا نكون.

وكما نفعل في اتجاهاتنا الاجتماعية من الاستعانة بمنجزات الحضارة في ذروة تألقها، من غير إهمال لتراثنا في صنع حياتنا المعاصرة - وهو الأمر الذي عانينا منه منذ بدايات القرن العشرين، حيث نجحنا إلى حد كبير في الانتقال من القرون الوسطى إلى حضارة هذا القرن، وذلك في الجانب المادي للإنسان العربي - علينا أن نفعل ذلك فيما لم نوفق إليه من حياتنا الفكرية، حيث مازلنا نعاني من تمزق روحي عميق في هذا الميدان، فلدينا انشطار عميق بين الفن والنقد، وغياب لرؤيا شاملة للفنون ككل، وهناك فجوة عميقة بين النص والجمهور، «وفي هذا التمزق الحضاري ظهر الشعر العربي الحديث وكأنه لقيط تربي في ملجأ الأيتام، أصيب كثير من أبنائه بمركبات النقص إزاء المواليد الشرعيين في أوروبا وأخيراً جذا بدأ النقد الحديث يلتفت إلى هذه الحركة بعد أن نمت وترعرعت، وارتفعت أرقام التوزيع للمجموعات الشعرية الجديدة» (١٦).

وإذا كان مفهوم الحدائثة في الشعر الجديد مفهوما حضارياً، فإن ذلك يعني أولاً أن الشعر صياغة الجمالية الصحيحة للإنسان، ليس فقط في همومه العاطفية، أو احتياجاته الاجتماعية، أو أزماته النفسية، وإنها هو صياغة للثورة الحضارية المعاصرة، كما يعني أنه ليس واجهة سياسية، أو لافتة أيديولوجية، وإنها هو العنصر الجمالي الذي يتسق مع مسارنا الحضاري دون شذوذ، ومن الإنسان والحضارة يكون مفهوم الحدائثة الشعرية حضارياً، ومن ثم يكون تقييم الشعر مبنياً على تفعيل الإنسان العربي وحضارته داخل القصيدة، حتى نكتشف المستوى الجمالي في العناصر الحضارية والقيم الإنسانية التي سمت إليها تفاعلات الصراع في الخلق الشعري البناء، ومن هنا تزداد الرؤية الحضارية عمقاً، ومن خلال هذا الفهم نحاول الدخول إلى بعض المعالجات الحضارية كما ظهرت في شعر المدينة، مع إبراز بعض وسائل التعبير في هذه المعالجات.

ويكفي هنا أن نبرز الغربة الفكرية في المستوى الحضاري من خلال الشاعر العراقي عبدالوهاب البياتي، وعلاقة غريب البياتي بنهاج الاغتراب المعاصرة عند الوجوديين، ثم نعالج وضعنا الحضاري المتخلف عن نظيره الغربي كما يراه نزار قباني، وننتهي إلى درامية الموضوع في القصيدة المعاصرة في نموذج للشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي.

- إن غربة الشاعر هنا غربة فكرية، وهي غير تلك الغربة التي رأيناها سلفاً في المرحلة الرومانسية، والفارق بين الغربيتين أن الشاعر في الغربة الرومانسية حالم هارب لأن غربته غربة روحية، ولكن شاعر هذه المرحلة يعيش غربة فكرية، ولذلك فهو لا يحلم ولا يهرب، وإنما يواجه الواقع بشيء غير قليل من الصمود، ويقدر غير قليل من المعاناة، انطلاقاً من إدراك موقفه من إطار المجموع، وليس الموقف الرومانسي الفردي، ومن خلال هذه الغربة الفكرية برز نموذج البطل الناقم الذي تقع عليه مسؤولية التغيير العالمي، هذا الإنسان المهزق المعاني في عالم الحتميات، يملك صورة ثقافية عن الحرية، وواقعه يملك أكبر قدر من المقاومة ضد إرادته، فالمجتمع الحديث يتطور نحو حياة جماعية تضيق دائرة النشاط الفردي والحرية الفردية، فلا مجال لتمجيد الفرد كما كانت الحال في الرومانسية، ثم جاء فرويد وقلل من تمجيد العقل، فالجانب المعقول أقل بكثير من غير المعقول في حياة الإنسان، وبذلك انهار الركنان الأساسيان في حضارة قامت على الفردية والعقل، ومع ذلك فإن بطل الاغتراب الفكري لم يقع بعد على فلسفة هادية في معترك الفكر المتصارع في العالم، بعد أن طوى التطور التكنولوجي المسافات، فكانت ثقافة الشاعر تقود تطلعاته إلى البعيد، في الوقت الذي يشده فيه مجتمعه المتخلف إلى الوراء، والنتيجة مزيد من التمزق^(١٧).

فالطابع العام لبطل المرحلة هو الحزن، ولكنه حزن من نوع آخر، أشبه بحزن المسيح الذي يدفع حياته ثمناً ليخلف دعوة، حزن بروميثيوس الذي يسرق النار

من الآلهة ويوح بسرهما إلى البشرية ليتطور بها من العصر النباتي، ويتحمل العذاب في سبيل ذلك، فلاد من التضحية في المجتمع النامي، فالثورة العلمية وسعت الشقة بينه وبين الدول المتقدمة، اقتصاديا واجتماعيا.

وبعيدا عن مقارنة غريب البياتي بغريب «ألبير كامو» بناء على انفصال بالروح الوجودي، أو مقارنته بغريب «سارتر» لأن غربة البياتي غربة ميتافيزيقية وليست ذاتية بسبب نظرة الآخرين، بعيدا عن هذا وذاك نرى أن البياتي في هذه المرحلة كان يبحث عن هويته الفنية، ويتحسس طريقه في الخلاص من الشكل الرومانسي الذي مازال عالقا به، وما دوران الألفاظ الوجودية في قصيدته هذه سوى شكل للتخلص من مرحلة وبحث عن بديل بين ثقافة العصر، والوجودية بعض المناخات التي ارتادها الشاعر، فاستوحى بعض ألفاظها عناوين على براءته من الشكل الرومانسي، فهي ليست نابغة من بناء فلسفي كما هو الشأن في نتاج «كامو» و«سارتر» حتى تكون المقارنة واردة، ولعل عنوان القصيدة يحمل في دوائه هذا المعنى، فهو إذا كان يعني استمرارية السفر دون حقائق لأنه لا يملك أدوات الحياة اليومية، أو لأن الشعور بعدم الاستقرار في مكان يحمله على التخفف من أعباء السفر بترك مقولاته، فهو يعني الأهم من كل ذلك، وهو فراغه من مملكة الفكر وحقائب الفلسفة، وهي التي تمنحه وجهه وتاريخه ومكانه، أي تمنحه هويته، وفي اعتقادنا أن هذا المستوى هو ما يجب أن يكون مقصد الشاعر في قصيدته «مسافر بلا حقائق».

والغربة الفكرية في المستوى الحضاري أشد عند البياتي في ديوانه «سفر الفقر والثورة»، فهو وإن كان في هذا الديوان قد وجد بعض الخيوط الثورية البديلة لاغترابه الذي يعانیه، فبعض مدنه تحمل الطابع الفكري، فهو حين يلبس قناع أبي العلاء المعري يتحمل أهوال العذاب لمخاض قاس وقلق في ميلاد متعسر يجيم عليه شبح الموت:

معرة النعمان يا حديقة الذهب
الصيف جاء وذهب
وأنت تضحكين
لاهية بالرمل تلعبين
حط على شرفتك الغراب
وارتحل الأحباب
تفرقوا قبائل
وجفت الخوائل
وهاجرت مع الضحى العنادل
لم يبق إلا الموت في الأطلال والهياكل
وبعد ألف سنة ستنضج الأعناب
وتملأ الأكواب
ويبعث المغنى
فآه ثم آه يا صبايتي وحزني!

وملمح الحضارة في المستوى الفكري واضح ، فليست معرة النعمان إلا مركزا للثقافة العربية التي دارت الدنيا من حولها ، ولم يتبق لنا منه إلا الأطلال ، ومع ذلك فالأس ليس مطلقا ، فسيدور الزمن دورته ، وبعد ألف عام - هي الفراق بيننا وبين المعري أي في زماننا هذا - ستنضج الأعناب ، وتملأ الأكواب ، ويعود الشعراء إلى الغناء من جديد ، مؤتلفين مع الإنسانية في ثقافتها ، بدلا من الاغتراب فيها ، «فالغربة الفكرية هنا ليست غربة الشاعر وحده ، وإن كان الشاعر المثقف أكثر إحساسا بها ، إنها غربتنا جميعا بثقافتنا ونخلفنا عن الثقافة الإنسانية العالمية»^(١٨) .

وإذا كانت المدينة العربية هي التي تمثل الحضارة المعاصرة ، فإن البياتي يأخذ منها موقفا عدائيا ، فهي تصعقه وتستثير نغمته ، ورفضه للمدينة في هذه

الحال رفض للحضارة ، وعلامة هذا الرفض قصيدته «المدينة» من ديوان «عيون الكلاب الميتة» :

وعندما تعرت المدينة .
رأيت في عيونها الحزينة
مبازل الساسة واللصوص والبيادق
رأيت في عيونها : المشانق
تنصب والسجون والمحارق
رأيت في عيونها : الإنسان
يلصق مثل طابع البريد
في أيما شيء
رأيت : الدم والجريمة
وعلب الكبريت والقديد
رأيت في عيونها : الطفولة اليتيمة
ضائعة ، تبحث في المزابل
عن عظمة ، عن قمر يموت فوق جثث المنازل
رأيت : إنسان الغد المعروض في واجهة المخازن
وقطع النقود والمداخن
مجللا بالحزن والسواد
مكبلا بيصق في عيونه الشرطي واللوطي والقواد
رأيت في عيونها الحزينة :
حدائق الرماد
غارقة في الظل والسكينة
وعندما غطى المساء عريها
وخيم الصمت على بيوتها العمياء

تأوهت ، وإبتسمت رغم شحوب الداء
وأشرفت عيونها السوداء بالطيبة والصفاء

ولاستطيع الدارس لهذه القصيدة أن يحدد هوية المدينة هنا إن كانت شرقية
أو غربية ، وإنما هي مدينة فقط ، لكنها رمز للحضارة ، وهذا موقفه من
الحضارة في مستواها الفكري الذي أدى إلى امتهان الإنسان .

- ومن خلال عالم المرأة الذي كان نزار قباني يتخصص فيه ينحو الشاعر
باللائمة على الشكل الحضاري الذي تعيشه الأمة العربية ، وتأخذ المدينة
الشرقية في هذا المسار طابعا مجافيا للحضارة في المستوى الفكري ، وسنركز على
ديوانه «يوميات امرأة لا مبالية» الذي أرخه الشاعر بعام ١٩٦٨ م ، لأنه منذ
هذه المجموعة يأخذ الشاعر موقفا عدائيا من المدينة الشرقية ، ولأن هذه
المجموعة الشعرية تعتبر جماع فكر الشاعر في الشكل الحضاري الذي تعيشه
الأمة ، وهو شكل موبوء كما يراه الشاعر، كما تأخذ ديوانا آخر هو ديوان «الحب
لايقف على الضوء الأحمر» عام ١٩٨٣ م ، لأنه من تمام الصورة في فترة متأخرة
من حياة الشاعر الفنية .

يقدم الشاعر المجموعة الأولى بأبيات يدعو فيها المرأة إلى الثورة على
وضعها المهين :

ثوري على شرق السبايا . . والتكايا . . والبخور
ثوري على التاريخ ، وانتصري على الوهم الكبير

[الأعمال الشعرية الكاملة : ٥٧٤]

لاترهبى أحدا . فإن الشمس مقبرة النسور
ثوري على شرق يراك وليمة فوق السرير

وتأخذ المرأة في الاستجابة للثورة ، ويلفت النظر في هذه الثورة ورود صور
لأماكن مفرجة :

«إذا كسرتُ القمقم المسدود من عصور
إذا نزعْتُ خاتم الرصاص عن ضميري
إذا أنا هربت من أقبية الحريم في القصور
إذا تمردت على موتي . . على قبري . . على جذوري
والمسلخ الكبير»

[الأعمال الشعرية الكاملة : ٥٧٨]

«أنا بمحارقي السوداء ضوء الشمس يوجعني»

[الأعمال الشعرية الكاملة : ٥٨٧]

«أيا مدن التوابيت الرخامية»

[الأعمال الشعرية الكاملة : ٥٩٥]

وتذكر المرأة اللامبالية أختها التي هي :

«مثل ذبابة حيرى

وتقبع في محارثها كنهر لم يجد مجرى»

[الأعمال الشعرية الكاملة : ٦٢٤]

«وبيت كل من فيه يعاديني ويكرهني

نوافذه، ستائره

تراب الأرض يكرهني

أدق بقبضتي الأبواب والأبواب ترفضني

بظفري أحفر الجدران أجلدها وتجلدني

أنا في منزل الموتى»

[الأعمال الشعرية الكاملة : ٥٨٨]

وبمجرد النظر في هذه الأماكن يمكن الوقوف على عالم المرأة الشرقية، إن هذه الأماكن تشترك في الظلمة والانغلاق، كما تشترك في الموت الصريح أو المعنوي، والشعور السائد هو الضيق والاختناق، يؤدي إلى رغبة أكيدة في تحطيم المكان والخروج منه إلى عالم الضوء، عالم الحياة، وتحطيم المكان يعني الثورة على المجتمع في شكله الحضاري المتخلف، فالقبر والتواييت يعينان الموت، والمسلخ موت مصحوب بأقسى أنواع التعذيب، وأسطورية القمم تغلغل إمكانات المارد، والأقية مرتبطة بالخوف والعفاريات في تصورات الطفولة كما ترتبط بالمهملات وما لاحاجة إليه والمتروك لغبار الزمن، والمحارة مكان ذو وجهين: فهو حماية من عوادي الطبيعة حتى يقوى الكائن الحي على المواجهة، ولكن الشاعر لم يراع منها إلا أنها سوداء مقابل ضوء الشمس، أو مجرد انغلاقها على الكائن الحي ضد الحياة، فالشاعر قلب عبقرية المكان في المحارة، ولذا فإن استخدامها بنفس المعنى مع التواييت والقبر والمسلخ يكون أضعف في السياق، إذ الأصل فيها الحماية، وهو المعنى الذي خلقت له وأخذت من أجله مكانها بين المخلوقات الحية، والذي قيل في المحارة يقال في البيت والنوافذ والستائر والأبواب.

ثم تأخذ اللامبالية في رصد الصور المتخلفة لمجتمعها ونظرتها إليها، وسوف نترك صور التخلف للبعد الاجتماعي، وننتقل إلى الثورة على هذا الوضع المتخلف في ديوان «الحب لا يقف على الضوء الأحمر» من خلال القصيدة التي تحمل نفس العنوان، وذلك لأن الثورة على البعد الاجتماعي لم تكن مقصورة على النظر إلى المرأة، وإنما كانت أكثر شمولاً.

وبداية لأبد من توضيح الدلالة للضوء الأحمر، فهو من منجزات المدينة، وكثير استخدامه ضد حركة السير والاندفاع للأمام، فالإشارة الحمراء في الشوارع لتنظيم المرور، تعني توقف السيارات أو المشاة عن العبور، ومخالفتها تعني بالتالي تجاوز قانون السير والاصطدام بالحركة العامة المعترضة، ثم الوقوع

تحت طائلة القانون، والضوء الأحمر على مكتب المدير ورئيس مجلس الإدارة والوزير أو أي مسؤول يعني عدم الدخول، فهو توقف - إلى حين - للحركة في قضاء الحاجات وإنجاز العمل من جهة القادم والراغب في الدخول، والوقوف على إشارة المرور الحمراء إلزام للجميع لا يستثنى منه إلا حالات الضرورة القصوى والأخطار العامة مثل سيارات الإسعاف وعربات إطفاء الحريق. هذه هي الدلالة المدنية للوقوف على الإشارة الحمراء وعدم تجاوزها، والاستثناء في التجاوز.

يلتقط الشاعر من مجتمع المدينة هذا الاستحداث ويوظفه في الشعر توظيفاً جيداً، فهو لم يستخدمه ليقال إنه شاعر محدث، وإنما أدخل التعبير في بنية العمل الفني بإحكام، واستغل الدلالة في المنع وعدم التجاوز في بناء فكري يدعو إلى الثورة والخروج على القوانين والأعراف البالية التي هي ضد الحياة، وضد الحضارة.

في المقطع الأول يقف الضوء الأحمر ضد العقل ويمنعه من التفكير والكلام أو الجدل في مختلف العلوم، وعليه أن يظل واقفاً في جموده وركوده:

لا تفكر أبداً . . فالضوء أحمر

لا تجادل في نصوص الفقه . . أو في النحو . . أو في الصرف . .

أو في الشعر . . أو في الشر . .

إن العقل ملعون، ومكروه، ومنكر

والمقطع الثاني يمنع الضوء الأحمر من الحب والجنس، ويدعو إلى السرية والأمية وعدم التجاوز إلى الكتابة فجرمها يفوق سائر الجرائم.

والمقطع الثالث يحذر من التجاوز في العمل السياسي لأن سيف القمع وزوار الفجر - الذين يمثلون الضوء الأحمر - مبهوثون في كل مكان.

والرابع تعميق للأمية والجهالة، فالقمع الفكري للحرية بالمرصاد:

لاتطالع كتباً في النقد أو في الفلسفة
إن زوارك عند الفجر
مزروعون مثل السوس في كل رفوف المكتبة
ابق في برميلك المملوء نملاً . . وبعضاً . . وقمامة
ابق من رجلك مشنوقاً إلى يوم القيامة
ابق من صوتك . . مشنوقاً إلى يوم القيامة
ابق من عقلك . . مشنوقاً إلى يوم القيامة
ابق في البرميل . . حتى لا ترى
وجه هذي الأمة المغتصبة

ويعود المقطع الخامس إلى الضوء الأحمر في العمل السياسي، والسادس
والسابع إلى الاقتصاد المرتبط بالسياسة، وبقية القصيدة من المقطع الثامن إلى
الثاني عشر تتعامل مع الحضارة في المستوى الفكري.

الثامن يرصد نظرة المجتمع الدولي إلى العربي نظرة جارحة تذكر بما كنا
نسمعه من لافتات تكتب على الأماكن السياحية تمنع دخول العرب إليها:

لاتسافر بجواز عربي
لاتسافر مرة أخرى لأوروبا
فأوروبا - كما تعلم - ضاقت بجميع السفهاء
أيها المنبوذ . . والمشوه . . والمطرود من كل الخرائط
أيها الديك الطعين الكبرياء
أيها المقتول من غير قتال
أيها المذبوح من غير دماء
لاتسافر لبلاد الله . .
إن الله لا يرضى لقاء الجبناء

ويستمر المقطع التاسع في تعميق الصورة للعربي في العالم الغربي:

لا تسافر بجواز عربي
وانتظر كالجرذ في كل المطارات
فإن الضوء أحمر
لاتقل باللغة الفصحى . . أنا مروان . . أو عدنان . . أو سحبان
للبائعة الشقراء في (هارودز)
إن الاسم لا يعني لها شيئاً .
وتاريخك - يا مولاي - تاريخ مزور

ويفجر في المقطع العاشر من عبارة «الشقراء في هارودز» حتى تتسع أكثر
فيسمي الأجنبيات في مقابل الأسماء العربية في المقطع السابق منميا صورة
المغامرة الكابية :

لا تفاخر ببطولاتك في (الليدو)
فسوزان . . وجانين . . وكولويت . . وآلاف الفرنسيات
لم يقرآن يوماً قصة الزير وعنتر
يا صديقي . . أنت تبدو مضحكا في ليل باريس
فعد فورا إلى الفندق . . إن الضوء أحمر

وإذا كان الضوء الأحمر يقف في وجه العربي عند المجتمعات الأوروبية
فنفس الضوء في الأحياء العربية حيث الاستغلال والنهب وكذب الأسطورة
العربية في الجود والكرم، التي يرمز إليها حاتم الطائي :

لا تسافر بجواز عربي بين أحياء العرب
فهم من أجل قرش يقتلونك
وهم - حين يجوعون مساء - يأكلونك
لا تكن ضيفا على حاتم طيء . . فهو كذاب . . ونصاب
فلا تخدعك آلاف الجواري . . وصناديق الذهب

والمقطع الثاني عشر والأخير يقضي على البقية الباقية في الصورة العربية ، فإذا حرم عليه الخروج والتجاوز إلى الخارج ، وإذا حرم عليه التنقل بين البلدان العربية ، بقي أن يحرم من التجوال في الشارع ، وعليه أن يحدد إقامته في بيته لا يغادره :

ياصديقي . . لا تسر وحدك ليلا

بين أنياب العرب

أنت في بيتك محدود الإقامة

أنت في قومك مجهول النسب

ياصديقي . .

رحم الله العرب

وتعتبر «فاطمة» في جميع القصائد التي وردت في ديوان «الحب لا يقف على الضوء الأحمر» رمزا للثورة على الصورة الحضارية التي تعيشها المرأة العربية ، وتجاوزا لكل العادات والتقاليد والأعراف المزمنة عبر التاريخ العربي الطويل . -
وحديث الحضارة حين ينتقل إلى المستوى الفني ، يتخلق منه طراز من الجدلية بين الشاعر والحياة ، وبالتالي تتولد من هذه الجدلية ثنائية : الذات / الموضوع ، وهي إحدى مفردات لغة التضاد ، التي هي مظهر لانشطار الشاعر في عالم المدينة ، نرى هذه الجدلية بما يتولد عنها في قصيدة «ليس لنا» من ديوان «مدينة بلا قلب» للشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي ، تقول القصيدة :

اخضرت الأشجار

واحمرت الأزهار فوق خضرة الأسوار

وجاءنا ريح من الصحراء حار

وعرت البنت ذراعها

فبصت العيون من تحت الجفون

وارتعشت أهدابها

ثم تراخت في انكسارها

.....

كان المريض راقدًا، يبكي على الصليب
حين أطل رأس غصن من حديد النافذة
ثم انفلت!

.....

كان المغني ذائبًا في أغنية
تذاع دائمًا
وربما كان المغني نائمًا
بيننا تذاع
لكنها تحكي عن انتظاره تحت المطر
تقول إنه سيبقى عمره، ينتظر القمر!

.....

كان الطريق مشمسًا، إلا مواطىء الشجر
حيث انحنى الأطفال يجمعون ساقط الزهر
وثم عصفور على غصن بعيد يرسل الصفير
والناس موكب يسير صامتًا، بجانب الجدار
يضيقون العين في وجه الهجير
وأقبلت سيارة تمشي على مهل
مذياها ما زال يشتكي الهوى
أما أنا . . فكننت أشكو الجوع
في - طلع الربيع!

كما هو واضح تتكون القصيدة من أربعة مقاطع، يجمع بينها أنها مواقف
جزئية مشتقة مباشرة إما من الواقع المعين أو من الواقع النفسي، وأنها تبرز
التناقض بين الذات والموضوع، وقد تبدو ثنائية: الذات/ الموضوع، غير

واضحة، حيث إن ذات الشاعر لم تظهر إلا في آخر القصيدة، وما عدا ذلك فهي غير موجودة، ولكن بالتأمل نجد ذات الشاعر مبثوثة في المشاهدة المختارة، من خلال الإنسان الذي «يعاين الأشياء ويعايشها، ويتلمس موضعه منها، الإنسان الذي يتلمس ذاته بالعالم الموضوعي»^(١٩).

ففي المشهد الأول كان الشاعر نفسه هو الذي انفتح على جمال الطبيعة في موسم الربيع المشرق عبر اخضرار الأشجار واحمرار الأزهار، ونفحات الريح الحارة، التي حركت دماء «البنات»، فاستجابت لرغبة الحياة، وكشفت عن ذراعها، كما كشفت الطبيعة مفاتها، وتحركت بالتالي «العيون» لترود مواطن الفتنة والجمال، إن هذه العيون هي عيون الشاعر، وهي عيون كليلية، يمنعها عن النظر والاستمتاع مانع، فسرعان ما تتراخى في انكسار.

وفي المقطع الثاني نرى - بتركيز شديد حي - مريضاً معذبا قعيداً خلف القضبان، والحياة تتفجر في الطبيعة خارج النافذة، تطل إليه برأسها ممثلة في رأس غصن، كأمل يربط المريض بالحياة، في مشهد يجمع بين النقيض: الذات والموضوع، وهذا المريض هو نفس الشاعر، منعه عن الحياة مانع، فسرعان ما ينقلت غصن الأمل بمجرد أن يدلّف إلى الداخل.

الموضوع يتكرر في المقطع الثالث في صورة المغني الهرم، الذي ذاب هيما، وكتب أغنية لمحبوبته، يحكي عن انتظاره لها تحت المطر، والمدياع يردد أغنيته بينا المغني الهيمان يغط في نومه، لا يعرف شيئاً عن المطر ولا الانتظار تحته، في نوع من الانشطار بين الكلمة والواقع، فتكون الكلمة خالية من الصدق، لأرصيد لها من الحقيقة، هذا المغني الهرم مبثوث في الناس، والشاعر - هذه المرة - واحد من هؤلاء الناس، فتكون ذات الشاعر قد أصبحت جزءاً من الموضوع قيد التأمل.

ويطل الشاعر في المقطع الأخير صراحة، وهو مشهد يستفيد من المقطعين الأول والثاني ويطور المشهد في المقطع الثالث، فقد استوت دلائل الربيع في

الشم الساقط يلتقطه الأطفال ، مع الحر اللافح ، ورأينا السيارة ومذايعها يذيع أغنية الهرم المتيم ولا يتعاطف الشاعر مع أي من هذا ، فقد منعه من هذا التعاطف مانع ، هو الجوع ، الذي يتناقض مع الربيع بما يدل عليه من خير وامتلاء ، الجوع بمستواه الحقيقي ، وعلى المستوى العاطفي في توهج النفس وتفتح العواطف ، فالشاعر إنسان يعاني من الجوع في موسم الخصوبة .

ليكن الربيع والعالم الخارجي حقيقة ، ولكن ما قيمته وداخل الإنسان فقير مجذب؟ ما قيمة الحياة المتفجرة في الخارج مادام الإنسان قعيدا عاجزا؟ وما قيمة الجمال والعيون مرتعشة الأهداب؟ إنها نسبة الحقائق التي قررها «أفلوطين» منذ زمن بعيد (٢٠) .

«وكل هذه مواقف درامية من الطراز الأول ، وهي في الوقت نفسه قطع من الحياة ، منتزعة منها مباشرة ، وليست مواقف عقلية يوجهها تفكير سابق ، ولكل هذه المواقف مغزى ودلالة من غير شك ، يتأكد من خلال الموقف بعد الموقف ، لكن الشاعر لم يظفر إلى هذا المغزى مباشرة بل لم يجازف بتسجيله ، وكان في وسعه أن يعبر عنه في سطر أو سطرين ، أو في مقطع أخير من القصيدة ، بحيث يكون هذا المقطع تنويجا لتفصيلات التجربة . وكثير من قصائد الشعر الحديث تتبع هذا المنهج ، فتقول كل شيء عن التجربة ، وتصوغ آخر الأمر مغزاها . لكن الشاعر لم يشأ هنا أن يتوج تجربته بصياغة مغزى لها ، لأن مغزى أي دراما هو مغزى جدي كذلك ، شأن مغزى الحياة نفسها ، فليكن المغزى إذن متضمنا في التجربة ، وليبق كذلك ، فربما كان هذا المنهج من جهة الفن أفضل ، حتى لا تفقد القصيدة تأثيرها الدرامي في القارئ» (٢١) .

الهوامش

- ١- ألدوفان إيك : بعض التعليقات على منعطف حافل بالدلالة (معنى المدينة، ص ٢٣٢، ٢٣٣).
 - ٢- أندريه نوشي : المدينة في شعر زماننا (الإنسان والمدينة في العالم) ص ٢١٣ .
وانظر د. علي جعفر العلاق، مجلة الأقاليم، السابق، ص ٤٦ .
 - ٣- د. عبدالقادر القط: في الأدب العربي الحديث، ص ١٠٤ .
 - ٤- د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ص ٣٤٣ .
 - ٥- فيكتور فرانس: الإنسان التقني، ص ٤٩ .
 - ٦- د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ص ٣٤٦، ٣٤٧ .
 - ٧- د. ماهر فهمي: الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث، ص ١٣٢، ١٣٣ .
 - ٨- أحمد عبدالمعطي حجازي: تروبادور: مرثية العمر الجميل (ديوان أحمد عبدالمعطي حجازي، ص ٥٩٥، ٥٩٨).
 - ٩- أحمد عبدالمعطي حجازي: نوبة رجوع: مرثية العمر الجميل (ديوان أحمد عبدالمعطي حجازي، ص ٥٢٣).
 - ١٠- م. ل. روز نتال: الشعر والحياة العامة، ص ٧٥ .
 - ١١- ألدوفان إيك : معجزة اعتدال (معنى المدينة، ص ١٨٩).
 - ١٢- د. ماهر فهمي: الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث، ص ١٦٤ . وفي «موال شامي في الحنين» للشاعر السوري شوقي بغداداي، يلتقط من نثار الحياة في المدينة، ويصوغ منه صورة حميمة إلى قلبه، ودمشق ممدوح عدوان الشاعر السوري أيضا، مصدر للضياع والتناؤل معا، يقول في قصيدة «هذا هو الحب»:
- أنا في دمشق التي تهت فيها، وضيعت أمتعتي وغنائتي
فقدت بضوضائها قدرتي أن أحب
وجرة طفل على الضحك
وحدي تهاويت استقبل الموت
ثم يتحول وجه دمشق إلى شكل مشرق بالأمل، عندما تتجدد الأمة، وتغدو دمشق مرآة:
أقول: ابتدء، وتجراً على الضحك، هذا زمان جديد
أتجدد فيك، وأبصر وجه دمشق التي تتجدد
بين يدي مصابيحها ضحك
حين جاء وجهك [واضح أن هنا خللا موسيقيا]
صار الرصيف كفصن يضم الرجال
حينما جئتني نادمتني العيون الغربية
فالمدنية تتحول بتحولات الأمة، والشاعر تابع ومرتبطة بقانون التحولات هو الآخر، انظر، حنا عبود:
النحل البري والعسل المر، ص ١٥٦، ١٥٧

- ١٣- محمد إبراهيم أبو سنة : غزاة مدينتنا، مجلة حوار، عدد مارس وإبريل ١٩٦٦م، وانظر د. عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ص ٣٤٥، ٣٤٦.
- ١٤- غاستون باشلار: حاليات المكان، ص ٣٧.
- ١٥- د. السعيد الوريقي: لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية، ص ٢٨٢.
- ١٦- غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟، ص ١٣١. وانظر، ص ١١٦، ١١٧.
- ١٧- انظر د. ماهر حسن فهمي: الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث، ص ١٣٢، ١٣٥، وما أشار إليه من مراجع.
- ١٨- د. ماهر حسن فهمي: الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث ص ١٤١.
- ١٩- د. عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية ص ٣٢١.
- ٢٠- نفسه، ص ٣١٩.
- ٢١- نفسه، ص ٣٢١، ٣٢٢.



الفصل الثالث

المدينة : بعد اجتماعي

أولا: المومس وشخصياتها الهامشية :

البغاء مفرز مديني، والبغويّ إحدى لعنات المدينة - إن لم تكن ألعنها على الإطلاق - وهو موضوع خاض فيه كثيرون من الشعراء الغربيين في القرون الأخيرة، وانعكس أثره على شعرائنا، فتعامل معه كل منهم بلغته الخاصة، وإن تلاقوا في كثير من جوانبه، وهم في اتفاقهم واختلافهم مجتمعون على أن هذه اللعنة من إفرازات المدينة، ويحتل حيزا كبيرا في رصيد ثورتهم عليها، يستوي في ذلك من كان من أبناء المدينة كنزار قباني، الشاعر المترف، أو كان فقيرا قرويا كالسياب وأمل دنقل .

ويحتفظ لنزار قباني بأفضلية السبق في هذا الموضوع، بين شعراء الدراسة، فقد أنهى ديوانه الأول « قالت لي السمراء » (١٩٤٤) بقصيدة « البغويّ »، وبعد عشر سنوات - على الأقل - كتب السياب مطولته « المومس العمياء » (١٩٥٤)، وهو فارق زمني وافق أخطر المنعطفات في تاريخ الشعر العربي، ثم رأيناها عند صلاح عبد الصبور، وحجازي، وأمل دنقل، وسعدي يوسف، بطرق مختلفة في التناول .

- بدأ نزار قباني قصيدة « البغويّ » على ضوء قنديل البغويّ الشاحب، مصورا قذارة الحي وبيوت البغايا التي وضعت عليها أسماءهن، والمقهى، والعجوز المرتبطة بالرديلة تدير بيت البغاء، إلى سمسار اللحم البشري الذي يعرض البغايا على ذئاب البشر:

علقت في بسابها قنديلها
نازف الشريان محمّر الفتيلة
في زقاق ضوأت أوكاره
كلُّ بيت فيه مأساة طويلة
غرف ضيقة موبوءة
وعناوين (لماري) و(جيلة)
وبمقهى الحي حاكِّ همم
راح يجترُّ أغانيه الدليّة
وعجوز خلف نرجيتها
عمرها أقدم من عمر الرذيلة
إنها أمّرة البيت هنا
تشم الكسلى وتسترضى العجولة
وأمام الباب صعلوك هوى
تافه الهيثة مسلوب الفضيلة
يعرض اللحم على قاضمه
مثلاً يعرض سمسار خيوله
«هذه جاءت حديثاً سيدي
ناهضاً مازال في طور الطفولة»
«أو إذا شئت . . فرافق هذه
إنها أشهى من الخمر الأصبلة»

وهومدخل يعلن أننا لسنا أمام بغيّ واحدة، وإنما أمام مبغيّ مديني
يمتحن كرامة الإنسان، مما جعل الشاعر يثور ضد المدينة، متدخلًا في
سير القصيدة :

أيُّ رِقٍ . . مثل أنثى تـرتمى
تحت شـاربيها بأوراق ضئيلة؟
قيمة الإنسان ما أحقرها
زعموه غاية . . وهو وسيلة

وفي هذا الاستفهام المتفلسف تلمح طيف الطبقة التي تملك أوراق النقد، والتي تشتري بها قيمة الإنسان، بعبارة غير صافية، حيث لا نعرف على وجه اليقين مرجع الضمير المفعول به الأول في «زعموه» فلا يمكن أن يكون المرجع هو «أوراق» لأنها جمع تكسير، ولا المال المفهوم من الأوراق، فما هكذا تكون اللغة، ولا يكون المرجع «قيمة» لأنها مؤنث، فيتعين أن يكون المرجع «الإنسان» لأنه المنسجم مع الضمير إفراداً وتذكيراً، كما أنه أقرب مذكور، وهنا ضبابية أن يكون الإنسان غاية أو وسيلة، ولا يتوصل إلى المعنى المقصود إلا بتحديدته بين محتملات التعبير بتقديرات تناسب السياق.

وفي صور حسية منتزعة من الواقع المزري بشكل «فوتوغرافي» يعمق الشاعر فلسفته السابقة:

لو ترى الردهة فيها اضطجعت
كل بنت كأنفتاح الزهرة
نهدها منتظر جزّاره
صابر حتى يلاقى قدره
هذه المذمبة السن . . هنا
ترقب الباب بعين حذرة
حسرت عن ركبة شاجبة
لوئها لون الحياة المنكرة
من سيأتي؟ من سيأتي معها؟
أي صعلوك حقير نكرة؟

وهناك انفردت واحــــدة
عطرها أرخص من أن أذكره
حاجب بولغ في تخطيطه
وطلاء كجدار المقبرة
وقم متسع . . متسع
كفلاف التينة المعتصرة
الفضوليون من خلف الكوى
أعين جائعة مستعصرة
وشجار دائر في منــــزل
وسكارى . . ونكات قــــذرة

في هذه الصورة الحسية الواقعية نرى تحولات المومس من زهرة متفتحة ، وصدر ناهد في انتظار قدرها بصبر مع جزائها ، ومصيرها مصير الأخریات من مذهبة السن في لونها المنكر ، والثالثة التي تحاول التغلب على قبحها عبثا بالتجميل ، كما نرى علاقات البغيّ بالإنسان الجزار الفضولي جائع العين ، السكران ، المتبدل في نكاته القذرة ، والصعلوك الحقير ، ومع ذلك فهي في انتظاره ، لأن مصيرها مرتبط بإقباله عليها ، وهو العنصر الدرامي في مأساة البغيّ الذي أفاض فيه السياب بشكل أفضل ، وتكون خلاصة التحولات في «البغيّ» صرخة يوجهها نزار في وجه المجتمع ، باسمه وباسمنا ، ويوجهها باسم الإنسان في كل زمان ومكان ، لأن الضحية هي ضحية الإنسان المتحضر المتمدين :

من رأهن قوارير الهــــوى

كنعاج بانتظار المجزرة؟

كم صبايا مثل ألوان الضحى

أفسدتهن عجوز خطرة

والبغيّ الرابعة يتوقف عندها الشاعر طويلا ، لأنها الأخيرة ، ومثله ركز

السياب في المقطع الأخير من مأساة المومس العمياء ومن صفاتها نعرف أنها
بنت الخمسين عاما، ناثرة على الزمن وفعله بها (كمومس السياب أيضا) في
حديث كله أسى وحسرة، ويكشف الشاعر في (مونولوج) داخلي - أيضا
كمومس السياب - عن التحول الرهيب في حياتها:

هذه المجدورة الوجسه انزوت

كوباء . . كبعير نتن
أخرجت ساقا لها معروقة
مثل ميّت خارج من كفن
حفرٌ في وجهها مرعبة
تركها عجلات الزمن
نهدها حبة تينٍ نشفت
رحم الله زمان اللبـن
فالعصافير التي كانت هنا
تتغذى بالشذى والسوسن
كلها طارت بعيدا عندما
لم يعد في الأرض غير الدمـن
إنها الخمسون . . ماذا بعدها
غير أمطار الشتاء المحزن؟
إنها الخمسون . . ماذا ظلّ لي
غير هذا الوحل . . هذا العفن؟
غير هذي الكأس أستهلكها
غير هذا التبغ يستهلكني
غير تاريخ مدمى حيثما
سرت . . ألقى ظله يتبعني

غير أقدام الخطايا . . رجعت
تُحرق العرفنة بي . . تحرقني
غير ربّ كنتُ لا أعرفه
وأراه الآن لا يعرفني

وفي ثورة الشاعر على المدينة يلقي التبعة والمسؤولية على طبقة لا يكشف عن هويتها، ولكننا لا بد أن نفهم أنها طبقة تملك النقود والذهب - إله المدينة - وبروحه الرومانسي الشفاف يرىء البغي من مسؤولية العهر، ويحملها للرجل بشكل مضرب، عاجزا عن تشخيص المسؤول عن المأساة، إذ الرجل ضحية مثلها لطبقية المجتمع، فالرؤية للظلم الواقع عليها سطحية مبهمة مضطربة، ففي إشارة عابرة هي القدر، وأخرى هي الرجل بغموض وثالثة هي ذو المال، ثم هي الشرعة الاجتماعية التي تعاقب الضحية، وتحمي المجرم:

يا لصوص اللحم يا تُجّاره
هكذا لحم السبايا يؤكل
منذ أن كان على الأرض الهوى
أنتم اللذّب ونحن الحمل
نحن آلات هوى مجهّدة
نفعل الحب ولا ننفعل
انبشوا في جثث فاسدة
سارق الأكفان لا ينجل
وارقصوا فوق نهود صلبت
مات فيها النور . . مات المخمل
من أنا؟ إحدى خطاياكم أنا
نعجّة في دمكم تفتسل

وتتلخص أحلام البغي وتطلعاتها في أن تكون مثل أي امرأة شريفة، أن تكون ربة بيت، لها زوج، أن تكون أما لطفل، أن تكون مثل غيرها من النساء تسكن في منزل آمن، ولكن المجتمع لا يسمح لها أن تحقق الحلم:

أشتهي الأسرة والطفل وأن

يحتويني مثل غيري منزل

وهي أحلام سنجدتها عند مومس السياب .

وصورة الخلاص لدى بغي نزار تكمن في العدل الاجتماعي، ولا نرى من هذا العدل إلا رغبة المرأة في مساواتها بالرجل من حيث النظرة الاجتماعية إليها عند وقوع جريمة الزنا، فيجب أن تسوي القوانين الاجتماعية بين جناحي المجتمع، فلا تعاقب الضحية وتحمي المجرم، وهو خلاص يتميز به نزار عن السياب وأمل دنقل، ولكنه خلاص منحصر في رؤية ضيقة، حتى في فهم التسوية الاجتماعية بين الرجل والمرأة:

يا قضاتي .. يا رماتي .. إنكم

إنكم أجبن من أن تعدلوا

لن تخيفوني ففي شرعتكم

يُنصر الباغي ويُرمى الأعزل

تُسأل الأنثى إذا تزني .. وكم

مجرم دامي الزنا لا يُسأل

وسرير واحد ضمهم

تسقط البنات ويُحتمى الرجال

وهي صورة قاسية منطقية جافة بعيدة عن الصورة الشعرية الحلم التي هي بيئة الشعر الصادق العميق، صورة ذهنية واعية فاقدة للذهور، وتمنع من تلمس الحقائق النائية في الأصقاع البعيدة كتلك التي نراها عند أمل دنقل، ولكن القصيدة بوجه عام فيها روح نزار قباني، وألفاظه الرشيقة المنمقة، وفيها

بذور عدة سينميتها ويطورها السياب في المومس العمياء بعد ذلك بعشر سنوات ، وإن كانت بلغة السياب المتميزة .

كتب بدر شاکر السياب قصيدة «المومس العمياء» سنة ١٩٥٤ ، ونشرت في ديوانه «أنشودة المطر» ، واختار بطله القصيدة فلاحه بسيطة من جيكور كانت تستقي الماء من نهر بويب ليشعرنا منذ البداية أن القضية أكبر من أن تكون مأساة فردية ، وإنما هي مأساة قريته ، بل مأساة كل القرى ، وأن الجناية آتية من المدينة على القرية ، ومن وراء القرية الشاعر بالضرورة ، فالمحنة محنة السياب والقرية مادامت «سليمة» ضحية البغاء قروية تنتمي إلى طبقة فقيرة .

على المدينة منذ المقطع الأول ، بل البيت الأول ، حيث يلتقي الليل بالمدينة ويختلطان ، فالمدينة ليل والليل مدينة ، والحزن طابعهما ، وثورة الشاعر على الليل والمدينة ومصايبها ، هذه المصايب/ الزيف تقتل حيوية الحي ، لأنها مثل عيون «ميدوزا» في الأساطير اليونانية ، التي تحول كل من تلتقي به عينها إلى حجر :

الليل يطبق مرة أخرى ، فتشربه المدينة

والعابرون إلى القرارة . مثل أغنية حزينة

وهي بداية رومانسية ، فالظلام هو الجحيم النفسي والطبيعي الذي يلازم الفاجعة ، فنحن أمام تجربة الخطيئة ، وهي تجربة بطبيعتها تؤثر الظلام للتقية ، وتكره النور الفصاح ، فلا تتفتح زهرة الفجر ، ولا تفتح اللذة الأثمة فحيحها ، إلا تحت ستائر الليل الخبيء ، وإذا كانت البداية ناجحة فيما سبق ، فإنها تحقق في طارئ الأسطورة ، التي لا تلحم بالتجربة ولا تنهض بها إلى الكلية والشمول والرؤية العامة ، ولكنها أقرب إلى الزينة اللفظية :

وتفتحت كأزهار الدفلى مصايب الطريق

كعيون «ميدوزا» تُحجّر كل قلب بالضعيفة

وكأنها نذر تبشر أهل بابل بالحريق

(فتشبهه المصاييح بأزاهر السدفلى جديده بقدر ماهو أليف ، أما مقارنتها بعيون «ميدوزا» فقد اقتضت عليه شرحا وتدييلا في الهامش ، فكأنه تحمى عن هذه المعادلة تحريا ، وأقحمها إقحاما على المشهد ، السياب ذاته لم يرتبط بأسطورة «ميدوزا» ارتباطا وجدانيا ، بل إنه اقتبسها اقتباسا ثقافيا ، كما أن القارىء يشخص أمامها بعين فارغة ، لأنها فاقدة الصلة بترائه وحياته ، لا تُدوِّي في وجدانه ، ولا تبلغ مداها فيه ، وربما اعترى السياب العابر بها لا يصدق ولا يصح فيه ، زاعما أن مصاييح الطريق تحجر قلبه بالضغينة ، دون أن يعاني فعلا أي شيء من الضغينة)^(١) .

وفي المقطع الثاني تستمر ثورة الشاعر على الليل ، وهي ثورة على المدينة تبعاً ماداماً قد اتحدت في المقطع الأول ، والليل بالنسبة للموسم زمان العمل وانتظار بيع اللحم البشري ، والحياة المستخلصة من الموت ، وفيه نرى صورة المدينة العمياء والتي زادها الليل عمى ، هذا الليل الخبيء في الكهوف والغابات وأوجار الذئاب ، وعش المقابر والغراب ، إنه المناخ الطبيعي الملائم للمناخ النفسي ، يساند رومانسيته استفهام بتكرار:

من أي غاب جاء هذا الليل؟ من أي الكهوف؟

من أي وجرٍ للذئاب؟

من أي عش في المقابر دق أسفح كالغراب؟

لقد حلت روح السياب القانطة في روح الليل ، وخلفت رموز الوحشة المعادلة للفاجعة في يقين نفسي هو يقين الشؤم الذي أبدع مؤداه الحسي ، وليس قائما على الوصف التأليفي الافتراضي ، وكما كان الشاعر موقفاً في استهلال القصيدة ، فقد نجح في توظيف «قاييل» في المقطع الثاني ، وألا لقرب الرمز من وجدان القارىء ، وثانياً لاتحاد الرمز بمنازع الشاعر وقضيته التي يعرض لها ، ففي ليل المدينة يفترس الإنسان عرض أخيه ، ويغلف عمره بالأشعة والقلق ، العاهرات مضمخات ، ومقاهي الدنس خلابة ، أي أن

المدينة تقنّع ننتها بالطلاء، فقبايل إذن جوهر دائم، تتغير أشكال الجريمة
والإنسان هو الإنسان :

«قبايل» أخف دم الجريمة بالأزاهر والشفوف

وبها تشاء من العطور أو ابتسامات النساء .

ومن المتاجر والمقاهي، وهي تنبض بالضياء !

وإذا كانت المدينة عمياء، وزادها الليل عمى، فالناس فيها لا يبصرون،

أعماهم الخوف، يضرّبون كالحفافيش في حنايا الليل، ويعانقون الموت منتشين :

عمياء كالحفّاش في وضح النهار، هي المدينة

والليل زاد لها عمّاها .

والعابرون :

الأضلع المتقوسات على المخاوف والظنون،

والأعين التعمى تفتش عن خيال في سواها

وتعدّ آنية تلالاً في حوانيت الخمور:

موتى تخاف من النشور

قالوا: سنهرب، ثم لاذوا بالقبور من القبور!

لقد استغل الشاعر «العمى» في المومس، وخلعه على المدينة، وعممه على
الأحياء الذين يعيشون في المدينة، فأحسن هذا الاستغلال، لأنه بذلك برّر
التبادل بين الليل والمدينة في العمى واتحادهما في معناه، وهذا في باب الصورة
الشعرية أعمق وأنصح بكثير من مجرد التشبيه العابر في كلمة، وهو في باب
الثورة على المدينة أفضل في انتزاع الصورة من الواقع المزري .

وفي المقطع الثالث نرى صورة لنظرة المومس إلى الآخرين، فهم «أحفاد
أوديب الضريّر، ووارثوه المبصرون» - العمى مرة أخرى، ودليل عليه من
الأساطير اليونانية - والسخرية في هذا الطباق بين «الضريّر، والمبصرون»،

حيث هم مبصرون شكلا ولكنهم عمى في البصيرة، فورثة الأعمى لا يرثون غير العمى، ولولا هذا العمى لأدرك كل زانٍ أنه سيضاجع «جوكاست» بشكل ما، وإذا لم يكن «جوكاست» ف«أنتيجونة». إن أية امرأة إما أن تكون أمًا، أو بنتًا، أو أختًا، للزافي، إذا تتبعنا الانحدار العرقي، وعلى باب المدينة، طيبة/ بغداد أو أي مدينة عربية، يقف «أبو الهول» بسؤاله الرهيب في لغز أبدي يتجدد مع الزمن، فالمشكلة إنسانية عامة قديمة قدم الإنسان، وباقية بقاء الإنسان، ولولا التصريح بأسماء الأسطورة لكان الشاعر أكثر توفيقًا في ربط الخاص بالعام، وتحويل الجزئي إلى كوني شامل، وهي سمة واقعية دعا إليها «فلووير»، حين أشار إلى أن الذي يهمننا في الشخصية ليس الخاص ولا التفرد، بل الإنسان بما فيه من عام بمقدار ماهو الصورة لمجموعة إنسانية، فيصبح نموذجيا أكثر^(٢)، كما نرى إشارة إلى الطغيان والمادة في المدينة، وهما اللذان شوها صورة الإنسان الذي أجاب عنه «أوديب» في لغز «أبو الهول» حيث مسخته آلهة المدينة والنضار فما يبين».

وفي المقطع الرابع يوقع السياب على بيتي أبي العلاء المعري
 (أحمد بن عبد الله بن سليمان التنوخي المعري ٣٦٣ - ٤٤٩ هـ = ٩٧٣ -
 ١٠٥٧ م)، وهما البيتان الشهيران:

وكذلك:

«خفف الوطء ما أظن أديم الـ

أرض إلا من هذه الأجساد»

«وهذا جناه أبي عليّ، وماجنيت على أحد»

وهو تدخل استطرادي تفسيري تابع لمنهج السياب في التداعي، الذي يخرج عن السياق وإحكام العمل الفني، وإن أفاد كثافة وعمقا وموضوعية وبعدا عن الذاتية، وارتباطا بالعام.

ونرى في المقطعين : الخامس والسادس ، صورة من الداخل لسطحية أعماق البغايا ، فترى على هامش المومس العمياء بغايا آخر. ونزار قد سبق أن تناول أكثر من بغي في قصيدته ، وهنا كما عند نزار، نجد التحولات الجسدية بفعل تقلبات الزمن والدوران في المدينة ، وأيضا الإقطاع ، يضيف إليه السياب الاستعمار، في وصف رومانسي يقوم على التشبيه ونسبة الأحوال النفسية للمظاهر الحسية ، غير أن المقارنة بين الماضي والحاضر - على الرغم من رومانسيتها - تعمق صورة البعد الإنساني ، فكأن الطفولة والبراءة من لوازم الإنسان الأول ، وكأن العهر مرتبط بالمدينة ، فالحضارة هي التي تدنس الطهر، وهي فجيعة الشاعر القادم من القرية إلى المدينة ، وهي حال لم يستطع السياب تجاوزها :

جيف تسترّ بالطلاء ، يكاد ينكر من رآها
أن الطفولة فجرتها ذات يوم بالضياء
كالجدول الثرثار - أو أن الصباح رأى خطاها
في غير هذا الغار تضحك للنسائم والسماء ،
ويكاد ينكر أن شقا لاح من خلل الطلاء
قد كان - حتى قبل أعوام من الدم والخطيئة -
ثغرا يكركر ، أو يثرثر بالأقاصيص البريئة .
لأب يعود بما استطاع من الهدايا في السماء

وإذا كان الاستطراد مشهورا عن السياب ، فبعضه يكون عادلا - كما سبق في استشارة «أوديب» - وبعضه الآخر غير عادل ، ومن هذا النوع هتافه بالسكاري أن يضاجعوا المومس ، حتى ولو في هذه المضاجعة إنقاذ لنفس بشرية ، فهو تبرير وعذر غير مقبول ، فالخطأ لا يعالج بخطأ أفدح منه ، ولا يجوز إغراء الناس على الباطل ، في لغة سردية خالية من روح الشعر:

إن لم تضاجعها وصد سواك عنها معرضين
فكيف تحيا، وهي مثلك لا تعيش بلا طعام؟
لا تخش منها أن تراع بما تأكله الجذام
من صدرك النخر العريض . . .

وكأن السياب بذلك وضع المشكلة الاجتماعية في شكلها النموذجي،
فالبغي لا تحيا إلا بالزنا، وإذا تطهر الناس ماتت، ونساءل: هل البغاء
حتمي على هذه المرأة؟ واضح أن السياب جعله حتميا من الوجه
الاجتماعي، فهو ناتج عن الفساد الاجتماعي، ولكن الحتمية الاجتماعية
طارئة ذات طابع اجتماعي موقوت، كالقوي والضعيف، والغني والفقير،
وهي من الحتميات التي تزول إذا تدخل الفعل الإنساني بالإصلاح،
وليست حتمية قدرية كالموت والحياة، فهي ليست ضربة لازب، وإنما هي
مرتبطة بالزمان والمكان والأفراد، قد نجد هنا أو هناك، وقد تختفي من
هنا أو من هناك، فحتى لو أشفقنا على البغي وفقا لما يزيجه الشاعر، يظل
إشفاقنا عليها دون إشفاقنا على ضحية القدر، وهذا الإشفاق يخبو حماسه
بعد حين، على عكس الفاجعة الوجودية .

وفي المقطع السابع نرى جزءا من علاقة المومس بغيرها، نرى حقدها
على الرجال من جهة، وحقدها هي ومثيالاتها على الزوجات الشريقات من
جهة أخرى .

ثم يأتي المقطع الثامن والأخير، وهو صورة طويلة تعتمد «المونولوج»
الداخلي، تهال فيه الذكريات اللعينة، ذكريات مأساتها، فقد ذكرها بائع
الطيور بتاريخها المأساوي، ومن خلال ذكرياتها ندرك الظلم الواقع على المومس
العمياء، وأنها ضحية، حيث أخذ أبوها بجريرة السرقة من بيدر الإقطاعي،
وقد تكون السرقة تهمة ملفقة، وقد تكون حقيقية لأنه محتاج - على غرار «جان
فلجان» في «البؤساء» للشاعر الرومانسي «فيكتور هوجو» - وينتهي الأمر

بـ «سليمة» - وهو اسم المومس قبل أن تنتقل من القرية - إلى الانتقال بحثاً عن لقمة العيش في المدينة ، فلا تجدها إلا في مقابل شرفها ، وتستبدل اسمها ، وتتخذ اسماً آخر ، هو «صباح» ، وهي سخرية من إصابتها بالعمى ، يؤدي هذه المعاني باستطرادات مطولة ، كان في غنى عنها لو أوجزها ، ولكن نزعة التداعي التي أولع بها كانت تزجيه وتتحكم فيه ، بدلا من أن يتحكم فيها .

وكما فعل نزار في تساؤله عن المساواة المفقودة بين الرجل والمرأة ، ثارت في المومس العمياء تساؤلات عن هذه التفرقة ، فشيء من تطلعاتها وأحلامها يلتقي مع بغية نزار ، فهي تحلم بالمساواة ، وتتمنى لو لم تكن أنثى في أبيات مفعمة بنزعة التنديد والإصلاح :

ومن الذي جعل النساء

دون الرجال ، فلا سبيل إلى الرغيف سوى البغاء؟

.....

.....

لوم تكن أنثى !

وهذا انسياق في التساؤلات التقريرية المباشرة ، بعيدا عن السوية الفنية ، فالانفعال قد استغرق الشاعر ، وجره بعيدا عن الأصقاع النائية التي يغيم فيها الفكر ، «وينحل في أطر الخيال ، ويتموه أو يتخضب بالانفعال النافذ البصير ، بحيث يشاهد الشاعر الحقائق مائلة أمامه بذاتها ، بدلا من أن تنهار إلى أفكار متجمدة شاخصة ، والأبيات السابقة ليست شعرا وليست نثرا ، صدر فيها الشاعر عن تجربة الشعر ، وعبر عنها بأسلوب النشر ، فبدت أدنى إلى الحكمة التشاؤمية ، التي تنعى على القدر عماء ، وعلى الحياة ضربها دون هدي منها إلى الشعر ، الذي يعاني الأشياء أكثر مما يحكم عليها بأحكام الحق والعدل ، وكل حكم يظهره الشعر أو يضمه ، يكشف عن تسرب القيم العقلية والاجتماعية ، فكان الشاعر لم يتحرر من ربة الواقع وحدوده ومنطقه التقريري . الشعر هو

معاناة للحياة، وليس حكماً عليها بمقاييس الخير والشر والعدل والظلم، أو يغدو صنواً للأخلاق وعلم الاجتماع والقانون، والموقف الذي يقفه الشاعر من قيم العالم، يكون مبثوثاً في الرؤية التي يتمثلها بها»^(٣) ومثل هذه الأفكار - وإن وقعت على إيقاع شجي - تقريرية، تتولى الواقع وتوجزه، وتخلص من الأحداث الجزئية إلى أفكار عامة في المفهوم الأخلاقي والاجتماعي، ومثل هذه الأفكار يطرب لها السياسيون والمصلحون، لأنهم لا يأبهون بالجانب الفني، الذي يأنف من الفكرة الصريحة المتالكة والواعية لذاتها تمام الوعي.

والأبيات السابقة تكشف عن بغايا أخريات على هامش القصيدة - كما هو الأمر عند نزار - منهن من صرح باسمها، ومنهن من لم يصرح باسمها. وسواء كان البغاء على حقيقته أو كان بغاء معنوياً: كالحواضن والإماء والسائلات والخاديات، وهؤلاء من شخصيات المومس الهامشية، ومثلهن في البغاء «عباس»، جامع الغسالات - الذي يقابل في قصيدة نزار «صعلوك هوى» الذي يروج للبغاء كسمسار الخيول - ومن هؤلاء البغايا الهامشيات ساقطة مثلها هي امرأة شرطي يحرس المبعي تحت إغراء المال - لعنة المدينة، وذلك في مقطع يتناول بذاته، وينمو نمواً غير حتمي الصلة بالقصيدة، وإن لم يفقد الصلة بها، يمعن الشاعر فيه بالسرد، كأنها أصبح موضوعاً بجانب الموضوع الأصلي، وله فاجعة مماثلة.

ثم يعمق الشاعر أحلام المومس وتطلعاتها - تماماً كبغيتي نزار - فنراها تحلم في بيت الزوجية، حتى تأمن لقمة العيش، وتنال المحبة:

يا ليت حملاً تزوجها يعود مع المساء

بالخبز في يده اليسار وبالمحبة في اليمين

وتشير القصيدة إلى طريقة الحل لهذه المأساة المروعة، وتتصور المومس خلاصها - ولو للحظة - في الانتحار، ولكنها تتبين أنه لا يحل المشكلة، لأنه جريمة هو الآخر، وهي لا تستطيع الصبر على عقابه في الآخرة، وكان

أحرى بالمومس أن تدرس عقاب الأخرى على مهنتها في البغاء مادام الشاعر منحها هذه القدرة :

«لو أستطيع قتلت نفسي»، همسة خنقت صداها
وإذا اكفهر وضاق لحدك، ثم ضاق، إلى القرار
حتى تفجر من أصابعك الحليب رشاش نار
وتساءل الملكان: فيم قتلت نفسك يا أئيمة؟
وتخطفاك إلى السعير تكفرين عن الجريمة
أفتصرخين: أيا! فينفض راحتيه من الغبار
ويخف نحوك وهو يهتف: قد أتيتك يا سليمة؟

ثم يثور في نفسها سؤال أساسي وأزلي، يبحث عبثا عن إجابة، هذا السؤال هو: «لم تستباح؟» والسؤال جوهرى في تشخيص المأساة، والبحث عن سببها اجتماعيا وميتافيزيقيا، يكشف السؤال عن أن نفسها عمياء كعينيها، ملأى بالحيرة واللبس، وكانت أزمته في البداية أزمة عفة وطهارة، وهي تغدو الآن وكأنها مشكلة حرية وعبودية، ويتراعى الشاعر في اتهام الحياة، ويسوق البيئات على التعسف والعبث والسادية، وهذا السؤال لم تطرحه قصيدة نزار السالفة على أهميته، ويتردد السؤال ست مرات، مرة مع إحساسها بالأسف العظيم، وأخرى حين كان المرثاءا على الأريكة قربها شبعان، بينا هي — الإنسان — جائعة، فهي لم تحظ حتى بحياة الحيوان، ويتكرر السؤال مع السكارى، فتتطلع إلى «زبون» — كلمة شعبية ذات دلالة واقعية، ويلجح السؤال نفسه دون إجابة مع دقة الساعة في أحد المنازل، ثم يتكرر ثلاث مرات في بيت واحد مع رحيل السكارى، فيرحل حلمها في سد حاجتها مع رحيلهم، ولا نعثر عن إجابة للسؤال، لا لأن الشاعر عاجز عن الإجابة، بل تركه معلقا، إشارة إلى أنه سؤال أزلي.

وقد أورثتها قهقهة السكارى المنصرفين بأملها حقدا على الإنسان/
الرجل ، وهو حقد عادل من منظورها المعتل المريض ليس إلا، يتلخص
في الانتقام من بني البشر، عن طريق بث الأمراض فيهم ، هذه الأمراض
الوبائية التي انتقلت إليها من أحدهم ، فهي تنتقم لذاتها من ذاتها ومن
القدر ومن الرجال ، بعد أن تفقد الثقة بالحكمة والرحمة التي تسيّر الحياة ،
فهي لا تجد لذة الشهوة في المضاجعة بقدر ما تجد لذة النعمة ، وكأن هذه
الفكرة التي تطفر من علاقتها ، قد أمدتها بشيء من القوة ، على الرغم من
أنها تثور ثورة مخدولة من ذاتها :

فليرحلوا . ستعيش ، فهي من السعال ومن عماها
أقوى ، ومن صخب السكارى . فامض عنها يا أساها
ستجوع عاما أو يزيد ، ولا تموت ، ففي حشاها
حقد يؤرث من قواها .
ستعيش للثأر الرهيب
والداء في دمها وفي فمها . ستنتفث من رداها
في كل عرق من عروق رجالها شبحا من الدم واللهيب
شبحا تخطّف مقلتيها أمس ، من رجل أتاها
سترده هي للرجال ، بأنهم قتلوا أباهما
وتلقفوها يعبثون بها ، وما رحموا صباها

وإذا كانت موجة الحقد التي أورثتها المدينة للمومس على الرجال ، وكانت
صورة الرجل قائمة إلى حد الثأر والانتقام ، فهل كل الرجال كذلك؟ وبمعنى
آخر: هل الرؤية قائمة إلى هذا الحد؟ من الجميل جدا أن تكون موجة الحقد
التي زرعتها المدينة في قلب المومس العمياء لم تطمس الرؤية على الحقيقة ، لقد
تولد من حقد المومس على الرجل في المدينة تعاطف مع البشر عامة ،
والقرويين منهم خاصة ، ونرى صورة أخرى للرجل الطيب / الجائع / البائس ،

مثلها مثل أبيها، فإذا كانت المرأة مقهورة في جسدها، فالرجل مقهور بكده
وتعبه أمام مستغليه، مما يرفع عنه في هذا السياق خطيئة العرض، ويجعله
ضحية مثل البغي، فالمصيبة عامة، والمصير مشترك، والجميع ضحايا، وهذا
التغني بالمصير المشترك تراث شامل وعام لدى شعراء الواقعية:

وكان موجة حقدتها وأساها

كانت تقرب من بصيرة قلبها صوراً علاها
صدأ المدينة وهي ترقد في القرارة من عماها
كل الرجال؟ وأهل قرينتها! أليسوا طيبين؟
كانوا جياعاً - مثلها هي أو أبيها - بائسين،
هم مثلها - وهم الرجال - ومثل آلاف البغايا
بالخبز والأطهار يؤتمجرون، والجسد المهين
هو كل ما يملكون، هم الخطاة بلا خطايا

ويفيض السياب على لسان المومس في وصف فئة أخرى من الناس، فهم
قساة غاضبون، جبابرة، صواعق، ثم يتحدث عن سور مقام بين البغايا
والسكارى، وهذا السور رمز للتركيبية الاجتماعية الضاغطة، وبقانون النداعي
يذكره السور بقصة يأجوج ومأجوج، التي ذكرها القرآن الكريم في سورة
الكهف، ولكن الشاعر لا يكتفي بالصورة القرآنية، فيضيف إليها من
تزايدت الأساطير الشعبية، من أن يأجوج ومأجوج يلحسان السور بلسانيهما
كل يوم، حتى يرق كقشرة البصل، ويدركهما التعب، فيقولان: غدأ ستم
العمل» وفي الغد يجيدان السور قد عاد إلى سابق عهده قوة ومثانة . . وهكذا،
حتى يولد لهما طفل يسميانه «إن شاء الله»، فيحطم السور، ويقارن السياب
بين السورين: الأسطوري الذي هدم، وسور المومس الذي امتنع عن الهدم،
ثم يغرق في سوداوية الحياة والمصير الأسود، فالناس في نظر المومس صنفان،
وبالرغم من هذه السوداوية يحمّد للشاعر أنه خلق جسراً من التعاطف بين

المومس والبشر في صنف من الرجال ، وكانت هذه الرؤية الصحيحة - لم طورها الشاعر وترك لها بعدا في رسم الصورة الكلية للمجتمع - كانت حرة أن تعلق بها القلوب ، على غرار النداء الذي وجهه ناظم حكمت إلى عبد الوهاب البياتي ، ولكان السياب أكثر عاقية ، ولما سقط في هذا التناقض الذي سقط فيه على لسان المومس :

زور . . وكل الخلق زور

والكون مين واقتراء

إنها ثورة غير عادلة ، فليس كل الخلق زورا ، والشاعر نفسه أثبت أن هناك أناسا طبيين ، وليس الكون مينا ولا اقتراء ، ودوامه اليأس لا تشفع لمثل هذا التناقض ، ونوبة اليأس هذه التي جعلت المومس تتمنى تدمير المدينة تدميرا شاملا وهي أمنية نجدها عند «حفار القبور» ، مع فارق أن حياته ورزقه مرتبطان بالتدمير ، وليس كذلك المومس :

ليت النجوم تحرق كالقمح المطقاً ، والسما

ركام قار أو رماد ، والعواصف والسيول

تدك راسية الجبال ، ولا تخلف في المدينة من بناء

أن يعجز الإنسان عن أن يستجير من الشقاء

حتى بوهم أو برؤيا ، أن يعيش بلا رجاء . . .

أوليس ذلك هو الجحيم؟ أليس عدلا أن يزول؟

شبع الدئاب من القيامة في المدينة ، والخيول

سرحن من عرباتهن إلى الحظائر والحقول ،

والناس ناموا - وهي ترتقب الزناة بلا عشاء

إن المومس العمياء ، زهرة المستنقعات ، تعبت من الوحل والطين ، ولكنها في نفس الوقت تشع ضحى ، تسخر من فقدان العدل في عراق يومئذ ، فتدفع المومس العمياء التي لا تبصر أجرا لساسة اللحم البشري ، ربع دينار في الليلة عن مصباح غرفتها ، في الوقت الذي يجثم فيه العراق على بحيرة من الزيت :

ويح العراق! أكان عدلا فيه أنك تدفعين
سهاد مقتلتك الضريرة
ثمنا لملء يديك زيتا من متابعه الغزيرة
كي يثمر المصباح بالنور الذي لا تبصرين؟

وفقدان العدل في عراق البترول جعل المومس العمياء تغرق في وصف ظلمات بعضها فوق بعض، تحولت فيها المدينة إلى هرة تأكل بنيها عندما تجوع، وهي صورة كثيرا ما وصفت بها المدينة، ثم تموت ابتها «رجاء» وكانت عزاءها في الحياة، ولعل اختيار الاسم يكون مقصودا ليقع الشاعر من خلاله على إحياء الأمل واليأس في حياتها وموتها، على سبيل النزعة العربية في التيمن بالأساء، من قبيل التوهم أن للإنسان نصيبا من اسمه، ومن نفس أئباب جعل السياب اسم المومس قبل احترافها للاسم «سليمة»، يتحول إلى «صباح» فيما بعد، واختيار الأساء يبرز البعد الاجتماعي، و«رجاء» أحد الرموز بهذا المعنى في قصيدة السياب.

وإذا كانت «رجاء» عزاء مصيبة، وربيع قفر، ونقاء فجور، وخلاصة موعود، فقد كانت هذه المعاني السامية النبيلة مصحوبة بآلام مبرحة، فهي تشرب لبنا رنقته الخطيئة، وتمتص من ثدي أمها أو شال ما خلفته أشداق الذئاب البشرية، وكانت — وهي البريئة — تصرخ من الجوع لحظة مضاجعة الزناة لأمها، والمصير الأسود في انتظارها، ومادام الأمر كذلك فتضحية الأم واجبة (برجائها)، رحمة بابنتها، فظلمة اللحد أفضل لها من حياة لا مكان فيها للنور والبسمة إلا للمترفين، وهي تضحية إجبارية، ليست اختيارية، يعلى بها المصابون أنفسهم، وهذا الاستشهاد الإجباري هو الذي يمنح العمل الفني قدرا كبيرا من المساوية في جو الصور الشعرية.

والسياب في نزعته الرومانسية المتهادية، لا يدع للمومس منفذ ضوء أو بارقة أمل، وتنتهي القصيدة نهاية قائمة، بباب يغلق، بعد أن هدأت ضجة

الشوارع، والمومس على انتظارها، ولم تسمع إلا زنين أفعال الحديد، وتنتهي ليلة من ليالي المومس العمياء، ولكن الشقاء لا ينتهي، ويكون السياب في استلهامه الواقع الإنساني قد اقتصرت واقعيته على الانتقاد، ولم يقدم الحل المرجو منه للمأساة.

وجاءت البغيتي عند أمل دنقل في لوحة جزئية من لوحة كبرى، حيث أفرد لها مقطعاً من قصيدته «العشاء الأخير»، والتي أرخصها الشاعر في ديسمبر ١٩٦٣، ونشرت في ديوانه «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»، ونذكر المقطع كاملاً، فقصره يسمح بذلك:

عندما يبتلع «الكورنيش» أضواء الغروب

تسعل الظلمة فيه والبرودة

يحمل الجوع إلى العار. وليده

كلمات..

ثم تنسل من البرد.. لدفء العربات

والمصاييح: شظايا قمر.. كان يضيء

حطمته قبضة الطاووس فوق الطرقات

ثم أهدته إلى النسوة.. كي يصلبته فوق الصدور

يتباهين به.. وهو رفات!

كلمات.. كلمات..

ثم تنسل من البرد لدفء العربات

وأنا «يوسف» محبوب «زليخا»

عندما جئت إلى قصر العزيز

لم أكن أملك إلا قمراً

(قمراً كان لقلبي مدناً)

ولكم جاهدت كي أخفيه عن أعين الحراس ،
عن كل العيون الصدئة
.. كان في الليل يضيء!
حملوني معه للسجن حتى أطفئه
تركوني جائعا بضع ليال ..
تركوني جائعا ..
فترأى القمر الشاحب - في كفي - كعكة!
وإلى الآن .. بحلقي ما تزال ..
قطعة من حزنه الأثيب .. تدميني كشوكة!

كما هو واضح لم يرصد الشاعر علاقات هذه المنحرفة بغيرها ، ولم يذكر من أحلامها وتطلعاتها شيئا ، كما أنه لم يعط تصورا للخلاص ، وليس ذلك عن قصور في الشاعر ولا في الرؤية ، وإنما هو راجع إلى التكنيك الفني الذي يعتمد عليه الشاعر ، فصورة المنحرفة إحدى مفردات القصيدة كاملة ، بل لا يكتمل فهمها إلا من خلال وضعها في سياق العمل الفني ككل ، ومن ناحية أخرى هي مذهب الشاعر في التعبير بالصورة دون تدخل منه بالشرح والتفسير ، والتبرير والتفلسف ، ولذلك فهو إلى مناط الشعر أكثر من نزار ومن السياب ، لابتعاده عن الثرثرة ، واعتماده لغة التكتيف والرمز الشفيف ، والواقعية الإنسانية ، ولغة التضاد ، وكل ذلك عن طريق الصورة المشعة بذاتها ، دون أن يقول الشاعر من عندياته شيئا .

لا نلمح في القصيدة إلا نظرة الشاعر إلى المنحرفة ، والضغط الواقعة عليها ، فنظرته إليها سلبية بشكل ما ، فهو لا يوقع اللوم عليها كلية بقدر ما يسقطه على الضغوط الاجتماعية عن طريق الإيحاء ، لازم الصورة الشعرية ، وبنفس الإيحاء يثور الشاعر على المدينة وما ترمز إليه من فروق طبقية في ثورة عادلة كل العدل ، وظلم المدينة هنا ليس ظلما استعماريًا - كما كان عند السياب

- وليس إقطاعيا - كالسياب ونزار - فكلاهما كان مقضيا عليه في القاهرة سنة ١٩٦٣ م فقد قضي على ذيل الاستعمار في معركة ١٩٥٦ م ، وتحديد الملكية اضطلع بالقضاء على الإقطاع ، كما أن القوانين الاشتراكية في أوائل الستينيات حذت من رأس المال ، ومع ذلك فالفروقات مازالت موجودة وبشكل حاد في المدينة ، فالإقطاع ورأس المال مازالا يعيشان في مهرباتهما من القوانين ، كما أن فئات طفيلية نشأت مع العهد الجديد وكونت طبقة غير مساة ، تتمتع بمزايا الإقطاع ورأس المال ، فالترف موجود لم يتغير ، ولم تكن الاشتراكية كافية للقضاء على الفقر السائد في الطبقات الدنيا ، وكان كثير من الأموال المصادرة ذاهبا إلى المشاريع والتسليح .

مازال رأس المال موجودا بشكل أو بآخر، يستفز الفقراء المجهدين .

الشاعر لم يكن حاسما في سلبيته تجاه المنحرفة ، فهناك قدر من التعاطف والثناء حيالها ، والإشعار بأنها ضحية الجوع والمرض ، فهي نبذة من طبقة الشاعر الجرعان هو الآخر ، وكل مشكلتها أنها لم تقاوم ، كما قاوم الشاعر ، فسقطت بمجرد ساعها لكلمات ، ولم تكن في حاجة إلى تبرير ولا إلى معطى فلسفي ، إذ يكفيها تعليلا وفلسفة أنها جائعة مريضة بردانة ، وإذا كان للأديب مادة واحدة ، هي «إنسان اليوم في المدينة الحديثة» - كما يقول شامفلوري Champflory ، المؤسس الشرعي للواقعية - وأن يتجرد من كل محابة ، وأن يكون لا شخصا قدر الإمكان ، وألا يكتب شيئا من عندياته ^(٥) ، فإن أمل دنقل كان واقعا لهذه المبادئ أكثر من الشعارين الآخرين .

في اقتضاب غاية في التركيز ، في الأسطر الخمسة الأولى يحدد الشاعر إطاريا اللوحة زمانا ومكانا ، المكان متعين هو مدينة القاهرة ، وعلى وجه التحديد هو «كورنيش» النيل ، هكذا باستعمال لفظة عامية ، تستلهم روح الشعب ، كما استلهم السياب في قصيدته أغنية شعبية قديمة «يا سليمة ، يا سليمة . نامت عيون الناس . آه . . فمن لقلبي كي ينيمه؟» . وزمان القصيدة هو أول

الليل، واللون الأساسي في أرضية اللوحة هو الظلمة تتحرك فيها الأضواء الشاحبة المتناثرة هنا وهناك، والأحاسيس: سعال، برودة، جوع/ وهو ترتيب تنازلي يقف منه الشاعر على سبب المشكلة في وجهها الاجتماعي، فالجوع سبب البرودة، والبرودة أدت بدورها إلى السعال/ مظهر المرض، والجوع بما أدى إليه هو الذي سيدفع المرأة للعهر والرذيلة، بعد أن يحطم فيها روح المقاومة، ويتلخص الحدث في: كلمات. . ثم تنسل من البرد لدفء العربات. السيناريو كاملايين راكب السيارة المكيفة والفقيرة المريضة البردانة ركزه الشاعر في «كلمات»، ربما كانت كلمات غزل، أو إغراء، ربما كان عليها بعض الردود تمنعنا أو استجابة، المهم أن هناك حوارا طال أو قصر لا يهم الصورة الشعرية في قليل أو كثير، تركه الشاعر للقارئ يكمله، فالتكملة سهلة ميسورة، واستخدام الشاعر حرف العطف «ثم» يترك فاصلا زمنيا بين الكلمات والانسلال داخل العربة، وقد وفق الشاعر في وضع مفارقة جزئية بين البرودة ودفء العربات ساعد على إضعاف روح المقاومة في هذه المنحرفة.

ثم تأتي صورة «المصاييح/ شظايا قمر» القمر رمز للضمير والعفة والمثال، وتحطم هذا الرمز/ القيمة لدى أصحاب السيارات في المدينة، وأراقوا دماءه في الطرقات، ووزعوا شظاياها على الساقطات اللواتي صلبنه فوق صدورهن متباهيات به، هذه الصورة المبتكرة تتسامى عن الأعراض والجزئيات، وتشير إلى الأصقاع البعيدة، حيث تبدو حقائق الأشياء أطيافا نائية في عالمها الأول، «وتلك هي وظيفة الخلق في الشعر، حيث تتعنى مظاهر الفكر المتفكر، الواعي، وحيث تسقط حدود العالم الحسي والتقرير والإدراك. . فلا يعود فهم المعاني والحقائق، بل يبصرها في أشكال مستفادة من الواقع الحسي، وإن كانت غريبة عنه، لا توجد فيه بذاتها» (١).

وفي الجزء الثاني من المقطع، يتقنع الشاعر بقناع من التراث الديني، فيختبئ وراء «يوسف» بن يعقوب، وقصته مع «زليخا» امرأة العزيز، حيث

جيء به إلى قصرها - رمز الترف - وقد كان الشاعر مجرداً من متاع الحياة -
المنحرفة - وليس لديه من زينة الدنيا وبهجتها إلا «قمر» - الرمز الذي يملكه
الجميع - ولكنه استمد منه الدفء، أي أنه لاذ بالمثل الذي يمتلكه، واعتصم
به من السقوط، وجاهد في الحفاظ عليه، وكانت نتيجة صلابته وتمسكه برموزه
النبيلة أن أدخل السجن، وذاق فيه ألوان الحرمان والجوع، وتحول القمر/ المثل
أمام عينيه في السجن إلى كعكة، ولا تزال في حلقه مرارة هذا الحزن الأسيب،
لأنه سقط هو الآخر في نهاية الأمر والنهم قمره .

إن صورة يوسف/ الشاعر في وضعها بجانب صورة الساقطة، خلقت
الأمثلة الأخلاقية، التي تحدث عنها فلوير، فإذا كانت الصورة الأولى تعبر
عن السقوط السهل بين برائن المترفين، وتعبر عن تحطيم القيم والتنازل عنها،
فإن الصورة الثانية مشرقة مليئة بالكفاح والنبيل والحفاظ على القيم، وهذا هو
ما يولد درامية القصيدة بشكل أفضل .

ولكننا نلمح في آخر المقطع الثاني قدراً من التبرير للساقطة، والاعتذار
عنها، فالجوع كافر، والشاعر أحس به، ونفرنا منه، ولكنه لم يسقط سقوط
السياب الذي أغرى السكرى بمضاجعة المومس، ولذا فإن حزن أمل دنقل
وثورته على المدينة عادلان، وخلاصة المفارقة في هذا المقطع أنه تجلت فيه
ثنائية: الواقع/ المثل، الأولى صورة واقع حطم مثله استجابة لواقع المدينة
القاسي، والثانية صورة المثل في اعتناق المبدأ الذي قاوم الواقع وضراوته،
فأذاقه الواقع لباس الجوع والخوف، حتى أرغم على التهام قمره الشاحب تحت
وطأة الجوع، فهل كان الأجدى عليه السقوط من الوهلة الأولى كما فعلت
المنحرفة، فيوفر على نفسه - كما وفرت - ضراوة المقاومة، مادام المآل هو
السقوط، إذ الواقع أقوى من المثل؟ لا نظن الأمر كذلك، فقد سبق أن
الاستشهاد الاضطراري غير الاختياري، والذي يسقط في المعركة مقاتلاً عنيدا
غير الذي يستسلم للطغيان دون قتال، الأول يموت حياً، والثاني يميتاً،
وثنائية: الواقع/ المثل، هي أقوى لغة التضاد وهي أبرز لغات المدينة .

هذه الساقطة في «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»، تصبح ساقطات في الديوان التالي «العهد الآتي»، في المقطع الرابع من قصيدة «سفر ألف دال»، ولا تدرى إن كان من المصادفة البحتة أن تجيء صورة الانحراف الجنسي عند الشاعر في المقطع الرابع، أم أن هذا مقصود؟ وبذلك تعم صورة الانحراف، وتصبح شاملة، أو تمثل ظاهرة في المدينة، مما يذكر بالسياب، الذي جعل بغداد مبنًى كبيراً، وأرانا صوراً من المومسات على هامش المومس العمياء، وأيضاً بنزار قباني، الذي لم يتحدث عن بغّيّ واحدة، وفرّق ما بين المومسات عندهما وعند أمل دنقل، أنهما أفردا للبغاء قصائد، بينما جعله أمل دنقل جزءاً من قصيدة، وفرق آخر، هو أن الشاعرين صوراه احترافاً رسمياً معترفاً به في المدينة وليس الأمر كذلك عند أمل دنقل، والشعراء الثلاثة صادقون، لأنهم يمتاحون صورهم من واقع المدينة، فأصبح من المهربات على الطريقة التي تكشف عنها صور أمل دنقل في قصائده.

يقول «الإصحاح الرابع» من «سفر ألف دال»:

تحبل الفتيات

في زيارات أعمامهن إلى العائلة

ثم يجهنهن الزحام على سلم «الحافلة»

وترام الضجيج!

.....

تذهب السيدات

ليعالجن أسنانهن فيؤمن بالوحدة الشاملة!

.....

يا أبانا الذي صار في الصيدليات والعلب العازلة

نجننا من يد «القابلة»

نجننا. حين نفضم - في جنة البؤس - نفاحة العربات

وثياب الخروج!!

نضيف هنا - زيادة عما قيل في القصيدة السابقة - دقة ملاحظة الشاعر، في التقاط الصورة من الواقع اليومي، ورفعها إلى مستوى النموذج الذي يشكل ظاهرة في المجتمع، فنكتسب الشمول والطابع الإنساني، وتظهر هذه الدقة في التعلّات التي يقدمها كل من الفتيات والسيدات، فهي تارة في زيارات الأعمام للعائلة، وتارة أخرى في الذهاب إلى طبيب الأسنان، كما تظهر في رصد الوسائل لمنع الحمل، فهو مع الفتيات في الزحام على سلم الحافلة وترام الضجيج وهو تعبير غاية في روعة الابتكار وصورة من التجليات الكنائية المفادة من المدينة، فالترام والحافلة مزدحمان ازدحاما، حتى أصبحتا متفخين كالحامل، مما يتسبب في إجهاض الفتيات، إجهاضا اضطراريا.

وهناك الإجهاض الإرادي، الذي نراه في «القابلة» وهي وسيلة بدائية، وقد استحدث العلم والمدينة والحضارة أسلوبا أرقى في هذه العقاقير والعلب العازلة، التي تغص بها الصيدليات، وهو تطور علمي، خفف عن الساقطات كثيرا من معاناة السقوط في الرذيلة، ومن هنا التعبير عنه بمثل «أبانا الذي في الصيدليات» فهو وإن كان تعبيرا يكشف عن ثقافة الشاعر، وفقهه بالتراث الديني «الكتاب المقدس»، ومنسجم مع الروح العام للديوان «العهد الآتي» شأنه في ذلك شأن التسميات الأخرى من إصحاحات وأسفار ومزامير، غير أنه جاء هنا في مكانه وغير مجتلب للإعراب عن هذه الثقافة، ولا يهيم الساقطة من الحضارة ومستحدثاتها العلمية أكثر من هذا العقار، وهو تعبير سقطت فيه صور التعبير التقليدية من تشبيه واستعارة، وحتى الرمز نفسه، لقد استطلع الشاعر المعاني التي انطوت عليها دلالات الأحداث اليومية، وهي أحداث تسقط من الإنسان الذي ينشغل عنها ببؤسه الخاص فلا يتفطن إليها، إن هذا العارض الجزئي العابر يغدو مادة خصبة للشعر، إذا وفق الشاعر إلى استكناه علاقاته الخفية، وخلص إلى وجه ارتباطه بالمصير العام، في نمو وتطور يجعل الجزئي صنوا للتجربة الإنسانية العامة.

بقيت ملاحظة تفرض نفسها على البناء الهندسي في هذا الإصحاح ، ذلك أنه مكون من وحدات ثلاث ، وحدة للفتيات وأخرى للسيدات ، والثالثة ابتهاج للمستحدث العلمي لمنع الحمل وبيان ثمن السقوط ، تقابل الوحدات الثلاث قواف التزام بها ، فكل وحدة توجد بها ثلاث قواف تتكرر في كل وحدة ، إحدى القوافي ، وهي الجيم المسبوقة بحرف الرّدف تأتي في نهاية الوحدات الثلاثة ، كما أن عدد الأسطر في الـوحدتين : الأولى والثانية ، أربعة ، والوحدة الوسطى ثلاث ، وهذا في حد ذاته لا يخرج البناء الهندسي عن الانسجام ، لاسيما أن إحدى القوافي - واللام والتاء المربوطة - تكررت مرتين مع كل وحدة من الـوحدتين : (الأولى ، الثانية) ، ولكن الذي خرج عن هذا الانسجام البديع المقصود بالتأكيد ، هو مكان القوافي من كل وحدة ، فبينما المكان متحد تماما في الـوحدتين الأوليين ، نجد الوحدة الأخيرة انفقت مع الأوليين في القافية الأخيرة ، وبدلت مواقع القافيتين الأخيرتين ، ولولا هذا التبديل لكان الانسجام في الشكل على أتم ما يمكن الوصول إليه في البناء التشكيلي .

ويبدو أن أمل دنقل قد أعجب بصورة الإجهاض وجيوب منع الحمل ، فقد سبقت له في قصيدة «يوميات كهل صغير السن» من ديوان «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» ، وجاءت الصورة مقطعا برقم ٩ من القصيدة :

جاءت إليّ وهي تشكو الغنيان والدوار

(. . أنفقت راتبي على أقراص منع الحمل)

ترفع نحوي وجهها المبتل

تسألني عن حل

.....

هنأني الطبيب ! حينما اصطحبتها إليه في نهاية النهار

رجوته أن ينهي الأمر . . فثار (. . واستدار

يتلو قوانين العقوبات عليّ كي أكف القول!

هامش :

أفهمته أن القوانين تُسنُّ دائماً لكي تحرق
أن الضمير الوطني فيه يُملي أن يقل النسل
أن الأثاث صار غالباً لأن الجذب أهلك الأشجار
لكنه . . كان يخاف الله . . والشرطة . . والتجار

والصورة هنا ليست فقط مطوّرة لصورة العهد الآتي «يا أبانا الذي في
الصيديات والعلب العازلة . نجناً من يد القابلة» ، وإنما ربطت الظاهرة
الاجتماعية بارتفاع الأسعار مع الفقر العام «الجذب أهلك الأشجار» ، مع
ظواهر فنية من حوار نفسي داخلي ، وهوامش داخلية في بنية العمل الفني .

وفي المقطع السابع من هذه القصيدة نجد صورة أخرى لفتاة «مدينية»
تعمل على الآلة الكاتبة «تاييست» ، والصورة تعتمد على التقاط اللفظات
الذكية الدالة على ما يجري بداخل النفس من حركة هزارة :

تدق فوق الآلة الكاتبة القديمة

وعندما ترفع رأسها الجميل في افتراق الصفحتين

تراه في مكانه المختار . . في نهاية الغرفة

يرشّف من فنجانه رشفة

يريح عينيه على المنحدر الثلجي في انزلاق الناهدين

(عينيه هاتين اللتين

تغسل آثارهما عن جسمها - قبيل أن تنام - مرتين)

وعندما ترشقه بنظرة كظيمة

فيسترد لحظة عينيه : يتتسم في نعومة

وهي تشد ثوبها القصير فوق الركبتين

.....

في آخر الأسبوع

كان يعد - ضاحكا - أسنانها في كنفه
فقرصت أذنيه . .

وهي تدس نفسها بين ذراعيه . . «وتشكو الجوع»

إن الجملة الأخيرة «تشكو الجوع» تحتل أهمية قصوى في الصورة كلها، فهي وحدها تلقي مسحة تفسيرية على صورة الموظفة المدينية، التي تنهزم مقاومتها، هكذا أراد لها الشاعر، ولكنها في حقيقة أمرها عبارة سقطت إلى أمل من قصائد نزار والسياب، ولم تنجح في تفسير انتهاء المقاومة، ولكنها نخل بالنموذج العصري الذي ابتدعه الشاعر، فمنذ أن عرفت المرأة طريق العمل لم يعد الجوع مبررا للسقوط، وإنما المبرر السائد عند هذا النموذج يكمن في طموحات أبعد إلى الرخاء، وربما الاستمتاع.

ولكن يهمننا هنا أن الصورة مثال جنسي لحركة العين في المكان، يعكس الشاعر الطريقة التي تنتقل بها العين، في بادئ الأمر يوجه انتباهنا إلى هذه الموظفة في مكانها أمام الآلة الكاتبة، ووضع مقابلها في الركن البعيد من الغرفة هذا الكهل المراهق، والوعي المحتد هو الذي يحدد معالم الموقف ومدى الانتباه، فالطريقة التي يصف بها المكان «المنحدر الثلجي» و«غسل آثار العينين» و«النظرة الكظيمة» والابتسام في نعومة «وشد الثوب القصير فوق الركبتين» . . تنبئ عما يدور داخل النفس، كما أن معظمها من نسج الخيال، وعن طريق وعي الشاعر وخياله تحركت القصيدة في اندفاعها وإيقاعها الشهواني الذي يبدأ بالموظفة وينتهي بها، ودون شك هي قصيدة تضرب جذورها في أعماق المدينة، فهي تعرض مشهدا يحتوي على كل العناصر التي تجعل من واقع المدينة ماهو عليه، متميزا في إمساك الشاعر بفكرته وهي تعمل، وربطه إياها بما يرى «وذلك يجعلها قطعة متحركة من موسيقى الوعي، متمكن منها تمام التمكن» (٧).

ومجيء المومس جزءاً من قصيدة لم يكن خاصاً بالشاعر أمل دنقل، فقد رأيناه قبل ذلك عند شاعر مصري آخر هو أحمد عبد المعطي حجازي جزءاً من قصيدة كذلك، ولكن البغى هذه المرة ليست عربية، بل هي يونانية، من بقايا الجالية اليونانية التي استوطنت مدينة الإسكندرية، وهي محترفة، ولا تدخل في نوعية المهرب عند أمل دنقل، وهي مع احترافها تعرض نفسها على مشترى الأعراس في الشوارع، وهو ملمح نجده عند الشعراء المصريين، فليس مصرحاً في مصر بدور البغاء، وجاءت بغى حجازي في المقطع الثاني من «يوميات الإسكندرية»:

«ماري» التي أنقذتها من رجل الشرطة، قبل ليلتين
رأيتها في الليل تمشي وحدها على البلاج
تعرض ثديها الأثيني لقاء ليرتين
وبعد أن جزنا الطريق مسرعين
واصطفق الباب، وأحكم الرجاج
قصت عليّ قصة الشاب الذي أنقذها، من ليلتين
ثم بكث... . وابتسمت
وكان القمر الغارب يملأ الزجاج^(٨)

والشاعر أيضاً في هذه القصيدة يحدد الزمان والمكان - إيطاري اللوحة - والحدث سريع، لكنه مكتمل، بما عرف عن الشاعر في فتراته الأولى من عفوية ناضجة، والإحكام الفني واضح، افتتحت وختمت الصورة بلقاء الشاب مع «ماري» وشتان بين اللقائين، وعلى طريقة الإخراج السينمائي، ألقى الشاعر موجة من نور القمر غمرت الزجاج، ولا نكاد نحس هنا بثورة على المدينة مثل التي كنا نراها مع الشعراء السابقين، بل نكاد نحس بأكثر من التعاطف، لأن البطل ممتن لهذه الليلة.

أما الشاعر صلاح عبد الصبور، فقد طرب أيما طربٍ لمثل ليلة حجازي في

قصيدته «أغنية من فيينا»^(٩)، وكانت قصيدته غزلا جنسيا حادا في كثير من الإحساس بالرضا - إلى هذا الحد - حيث قامت هذه الليلة بما يسقى الشاعر من عطش، ويطعمه من سغب، ويهديه من حيرة:

أقول، يا نفسي رآك الله عطشى حين بلّ غريبتك
جائعة فقوتك

تائهة فمدّ خيط نجمة يضيء لك

فإذا كانت بطلّة حجازي أثينية في الإسكندرية، فهذه البطلّة غريبة في بلد غريب، ولذا كان شاعرنا لا يعنيه إدانة للمجتمع في شيء، ومثل هذه الظاهرة لا تشكل أي نوع - لدى الشاعر - من رفض، وتصبح المدينة عندئذ إشارة محايدة، وتقصّد من هذه التسمية أن المدينة توصف لذاتها، دون توظيف في الأغراض الاجتماعية، أو السياسية، على عكس المدينة عند السياب ونزار وأمل دنقل، وحجازي على استحياء، حيث كانت شخصياتهم الهامشية مدينة موظفة في إدانة الأوضاع الاجتماعية، فهي مدائن غير محايدة، ولكنها مدائن وساطية أي أنها مدن/ مجال، ينقذ منها الشاعر لأغراضه.

شخصيات المومس الهامشية:

هذه الشخصيات عند السياب تكاد تكون صورة مكررة من المومس، من حيث معرفتها حقيقة نفسها ووضعها الاجتماعي، فد «المخبر» كما يصوره السياب^(١٠) يعرف نظرة الآخرين إليه، من أنه حقير، في خدمة الغزاة، وبلا ضمير، وأنه غراب يرمز للخراب والدمار، ومع ذلك فهو يصر على المضي في مهمته، غير عابء بالأخرين، ناظرا إلى نفسه بمنظور آخر، حيث هو القوي، التقدير، حامل الأغلال، ممثل للمصير والقضاء:

أنا ما تشاء: أنا الحقير

صباغ أحذية الغزاة، وبائع الدم والضمير

للمظالمين. أنا الغراب

يقتات من جثث الفراخ . أنا الدمار، أنا الخراب!
شفة البغيّ أعف من قلبي ، وأجنحةُ الذباب
أنقى وأدفاً من يديّ

.....

لكننا أنا ما أريد : أنا القوي ، أنا القدير .
أنا حامل الأغلal في نفسي ، أقيّد من أشياء
بمثلهن من الحديد ، وأستبيح من الحدود
ومن الجباه أعزهن . أنا المصير، أنا القضاء

ومع صحة الرؤية في المنظورين ، غير أن الشاعر أدى ذلك بلغة سطحية
وتقريرية ، تعتمد تعداد الصفات بتوال خال من روح الشعر، وإذا كانت
مومس السياب تدرك لماذا ينصرف الناس عنها، وتتحدث عن مقدرتها في
إرضاء الزناة كالأخريات ، فإن المخبر لم يقدم مثل هذه المقدره في استرضاء
الأخرين كي يخففوا من حدة نظرهم إليه ، ولكنه يفجؤنا بهذا التحدي منذ
البداية ، إعلانا منه عن صفة الإجرام المتأصلة في أعماقه .

و«المخبر» يتقوى على مهمته ، فيكرر على مسمعه - ومسمع من كان على
شاكلته - المعاني التي تقتل الضمير فيه ، حتى يتخلص من وخز الضمير، مستفيدا
من وليم شكسبير في مسرحية «ماكبث» ، في أن يقتل الجريمة بالجريمة :

أثقل ضميرك بالآثام فلا يحاسبك الضمير
وانس الجريمة بالجريمة ، والضحية بالضحايا
لا تمسح الدم عن يديك ، فلا تراه وتستطير
لفرط رعبك أو لفرط أساك . . واحتضن الخطايا
بأشد ما وسع احتضانٌ تنج من وخز الخطايا

وهذا الوعي بحقيقة النفس - كما نراه - يخل بالتصوير الدرامي للشخصية ،
فالمفروض أن «المخبر» ضد الثقافة ، أو هو ممن يجهل دورها ، فمن أين له

الوقوف على هذه المعاني التي لا يصل إلى أصقاعها إلا شاعر كبير؟ إنها ثقافة الشاعر، خلعتها على المخبر، وجعله يتناول إليها، وهي ليست من مدركاته، أليس هو القائل:

لم يقرأون وينظرون إليّ حيننا بعد حين
كالشامتين؟

سيعلمون من الذي هو في ضلال

هذا النموذج من الشخصيات الهامشية عند السياب، . يقوم بنوع من استرجاع بدايته في صراع الحياة، فيكشف عن حالته الأولى - كما فعل السياب مع الموس العمياء - فنراه بدأ أجيرا، واستمرأ بيع نفسه في هذه المهمة القذرة، ويشبهه السياب بالمرضعات المؤجرة، ونساء الهند اللواتي يؤجرن لندب الموتى، وهي صورة لا تترك أثرها في القارئ العربي الذي يجهل هذه العادات في الهند:

في البدء لم أك في الصراع سوى أجير
كالبائعات حليهن، كما تؤجر - للبكاء
ولندب موتى غير موتاهن - في الهند النساء
قد أمعن الباكي على مضض، فعاد إلى البكاء!

والمخبر يبرر - كالموس - اختياره للطريق السهل، وفي رأيه أنه لا يحلم، بل هو واقعي إيجابي على طريق الخونة في قول «نعم» للمشاريع الاستعمارية أو المصالح الطبقية، فالذي يهمه أن يحل مشكلته، ويؤمن لقمة عيشه، وليأت بعد ذلك الطوفان:

سحقاً لهذا الكون أجمع، وليحلّ به الدمار
مالي وما للناس؟ لست أباً لكل الجائعين
وأريد أن أروي وأشبع من طوى كالأخرين
فلينزلوا بي ما استطاعوا من سباب واحتقار
لي حفنة القمح التي بيدي ودانية السنين

- خمس وأكثر. . . أو أقل - هي الربيع من الحياة
فليحلموا هم بالغد الموهوم يبعث في الفلاة
روح النماء، وبالبيادر وانتصار الكادحين
فليحلموا إن كانت الأحلام تشيع من يجوع

ونهاية المخبر هي الانسحاق، وانتصار الحقيقة ولو جزئياً، وهي نهاية
ليست نابغة من التصوير الدرامي، بل هي لصيقة به، جاءت على غرار
النهايات في شخصيات السياب كالمومس وحفار القبور:

إني سأحيا لا رجاء ولا اشتياق ولا نزوع،
لا شيء غير الرعب والقلق الممض على المصير
ساء المصير!

رباه، إن الموت أهون من ترقبه المرير
ساء المصير:

لم كنت أحقر ما يكون عليه إنسان حقير؟!

وفي سنة ١٩٧٠ كتب عبد الوهاب البياتي قصيدة بنفس العنوان «المخبر»،
وهي في ديوانه «يوميات سياسي محترف»، ولم يتحدث من داخل الشخصية،
كما فعل السياب، بل تحدث عن «المخبر» بضمير الغائب، متتهجا أسلوب
الهجاء المباشر، فدمغه بادعاء الثقافة، فهو في الوقت الذي يلوك فيه لسانه
شعر المتنبي، يخطيء في البديهي من قواعد الإملاء، ويحفظ من خطب الجمعة
أو المآتم بعض المواعظ التي يرددها.

ثم يحصي البياتي مهام «المخبر»، فهو يعد نقود العابرين، ويقوم بدور
القواد، يتتبع الأصوات والشفاه، ويفتش حتى في كتب الأطفال، وكل هذه
المهام ليكون في خدمة الطغاة، وفي سبيل هذه المهام «يتقن فن الكذب
والتزوير» و«يركب كل موجة»، و«يسرق أسلاب الضحايا ساعة الإعدام»، ثم
هو كالمومس:

ندياه نديا مومس عارية في الشمس
تفتح ساقها لقاء فلس

وهو لدى البياتي شخصية كريمة يرفضها المجتمع ممثلا في نماذج مختلفة من الشعب:

رأيته في مدن الشرق ، وفي أسواقها يبصق في عيونه الحداد
وبائع الخضار والعطار
وهو على الرصيف في مذلة القواد

ولأن البياتي يتحدث عن «المخبر» بضمير الغائب لم نستطع الوقوف على أحلام الشخصية وتطلعاتها إلا استكناها من بعض الصور، لأن هذا الأسلوب ولاسيما المهجائي منه - كما هو عند البياتي - يظل بعيدا عن داخل الشخصية، يضاف إلى ذلك اعتماد البياتي على تعداد الصفات في النموذج الذي يرسمه، تعداداً يفتقر إلى الوحدة العضوية، ولكنه في النهاية يعطي لوحة من الصفات تشكل في مجملها الإطار العام لنموذجه.

والمخبر يتجدد في شعر أمل دنقل، ولكنه يأخذ اسما جديدا، هو رجل «المباحث»، وهو أرقى في وظيفته من مخبر السياب والبياتي، ولذا نحن لا نراه في خدمة السادة بمقدار ما يعمل لحسابه، واكتسب من مهمته طغيانا وجبروتا، بمقتضاهما تأله في الأرض، ونثب القصيدة هنا قبل الحديث عنها، وهي بعنوان «صلاة»، افتتح الشاعر بها ديوانه الرابع «العهد الآتي»، تقول القصيدة:

أبانا الذي في المباحث . نحن رعاياك . باقٍ
لك الجبروت . وباقٍ لنا الملكوت . وباقٍ لمن تحرس الرهبوت .
.....

تفردت وحدك باليسر . إن اليمين لفي الخسر .
أمّا اليسار ففي العسر إلا الذين يماشون . .
إلا الذين يعيشون يحشون بالصحف المشتركة العيون . .

فيعثون . . إلا الذين يشون . . وإلا
الذين يوشون ياقات قمصانهم برباط السكون!

.....

تعاليت . ماذا يهملك ممن يذمك؟ اليوم يومك
يرقى السجين إلى سدة العرش . .
والعرش يصبح سجنا جديدا وأنت مكانك . قد
يتبدل رسمك واسمك . . لكن جوهرك الفرد
لا يتحول . الصمت وشمك . . والصمت وسمك .
والصمت - حيث التفّت - يرين ويسمك . والصمت بين خيوط
يديك المشبكتين المصمغتين يلف الفراشة . . والعنكبوت .
أبانا الذي في المباحث . كيف تموت .
وأغنية الثورة الأبدية . . ليست تموت؟!

* * *

القصيدة في مفتتح ديوان الشعر «العهد الآتي»، وهو عنوان يجسد طموح
الشاعر إلى استرداد دوره، ويصبح ترقه إلى أن يكون نبي عصره وأن تتقدس
كلماته هو المحور الكامن وراء جميع مواقفه واختياراته، فهو بعث للنبوءة في
الشعر بمنطق القرن العشرين^(١١)، ومن المتسق مع مفهوم الكتاب المقدس أن
يبدأ الشاعر ديوانه بالـ «صلاة» للرب، والصلاة في الأعراف الدينية التقليدية
أكثف لحظات الالتقاء الروحي بين العبد والرب .

وإذا كانت الصلاة كذلك فإن السطر الأول من القصيدة يصدم
القارئ بتعبير لاذع في انتهاك القدسية، فالمقطع الأول ينتمي لعالم
الصلوات المسيحية، التي تعارفت على أن «أبانا» في السماوات، ولكن
الشاعر شاء له أن يقيم في المباحث، وهو استبدال * ينجم عنه دهشة

* لتعرف على المصطلح الاستبدالي، انظر، د. صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية .

المتلقي نتيجة لضعف احتمالات التوقع، والمفارقة بين السماء والمباحث باعتبارهما طرفي نقيض فيما تمثلان من قيم .

وكما استشارت الفقرة الأولى الكتاب المقدس، استشارت الفقرة الثانية من القرآن الكريم سورة العصر، فيعزف الشاعر على كلمة «الخسر»، ويستحدث معها كلمة «اليسر» ليقوم بتوزيعها بين إله المباحث الذي يتفرد بالأخيرة، ويجعل الأولى نصيب «اليمين» - وللشاعر من اليمين موقف سلمي - وجاء «بالعسر» ليكون من نصيب «اليسار» - وللشاعر منه موقف إيجابي، وكلا الاتجاهين الرئيسيين في الدولة/ المدينة خارج الميزان في منظور المخلوق الغريب الكائن في مؤسسة المباحث .

ولا يستثنى من الخسر إلا المداحين والمنساقين والماشين في فلك رجل المكائد، فيملأون الصحف المشتراه بأكاذيبهم، أو الذين يلتزمون الصمت، وجعلهم الشاعر مع المداحين من باب «الساكت على الظلم شيطان أخرس»، وهنا يوفق الشاعر في توظيف البلاغة القديمة، حيث يقوم بعملية تنعيم موسيقي في داخل السطر الشعري، فيجمع بين الجناس والترصيع بتصرف، وهما من الفنون اللفظية التي أدت في كثير من الشعر العربي القديم إلى التدهور، ولكن الشاعر يتخذ منها صورة صوتية منسجمة مع التكلف في المظهر على ما تقوم به دوائر النفاق على الساحة حول رجل المباحث المتأله .

والشاعر باستشارته الأعراف الدينية، والانتقال منها بأسلوب المفاجأة الاستبدالي، إلى تجربته المعاصرة، إنها يخضع القارئ لتوتر التذکر، الذي «يدرك بتوازي الصيغ، أن انتهاك العدالة والقدسية الذي تمارسه هذه المؤسسات يتم التعبير عنه بمعادل أسلوبية جار. كما يتم الربط بين الفقرة الأولى من الصلاة وال فقرات التي تليها، عن طريق القافية، التي تتوزع على نهايات المقاطع، لا كمجرد حلية موسيقية خارجية، وإنما كقرار غائر، يحدد مراحل إيقاع الصيغ، ويضع بالتكرار المركز في المقطع الأخير المقابل الختامي للمطلع، مما يعطي القصيدة شكلها المنتظم، ووحدها العميقة» (١٢).

وبذلك يكون أمل دنقل قد تفوق في أدائه على سابقيه: السياب والبياتي، لأنه طور الشخصية من «المخبر» إلى رجل «المباحث»، وربما كان المخبر يعمل في دائرة المستعمر عند السياب، فقد كان المستعمر مازال موجودا في الساحة العربية، وهو ليس كذلك إبان قصيدي البياتي وأمل، ومع ذلك مازال البياتي يتعامل مع «المخبر» كرجل دنيء الهمة يعمل في خدمة السيد الجديد، بأسلوب البياتي الهجائي المباشر، ولكن «المخبر» ضئيل الحجم، وهو ليس أكثر من مرتزق أجير، لا يعرف عن مصنع القرار شيئا، وربما كان مظلوما في بعض مواقعه، ولكن أمل دنقل أعطى الشخصية بعدها الدرامي، المؤهل للتأله، وهي بحق الجديرة بالصفات التي خلعتها السياب على مخبره من قدرة واقتدار دون وجه حق، لكنها في رجل المباحث تنبع من تكوين الشخصية في الهيمنة على مقاليد الأمور، وتلعب الأدوار في حياة المدينة/ الدولة.

ومثلها المخبر عند السياب في خيبة الأمل هذه:

قوتي وقوت بني لحم آدمي أو عظام

فليحقدن عليّ كالحمم المسعرة الأنام

كي لا يكونوا إخوة لي أنداك، ولا أكون

وريت قابيل اللعين - سيسألون

عن القتل فلا أقول:

«أنا الموكل، وبيلكم، بأخي؟» فإن المخبرين

بالآخرين موكلون

وهو تبرير من المومس وشخصياتها الهامشية في اختيارهم للطريق السهل، ورؤيتهم واقعية غير حاملة - من وجهة نظرهم - وهم إيجابيون بهذا المعنى في تحقيق مصالحهم الشخصية. ولذا فإن المخبر عند السياب هو الآخر يتمنى الدمار للناس أجمعين، بل للكون كله، مادام سيحصل على أربه من هذا الدمار والحراب.

وهي ثورة ليست مفهومة من المخبر تماما — كما هي مفهومة عند المومس، فهي ثورة لصيقة به، لم يستطع الشاعر الإقناع بها من خلال الشخصية، وليس وراءها إلا ثورة الشاعر نفسه التي عممها على نهاذجه، كما عمم بأسهم، ونهاياتهم السوداوية، فالمخبر عنده يعيش بلا رجاء، في انتظار سوء المصير.

وهي نهايات أصبحت طابعا عاما للسياب في مثل هذه الشخصيات المنحرفة، التي يعج بها المجتمع العربي والإنساني، وكأن السياب يهتف في النهاية دائما بعبارة «الشقاء لن ينتهي» إنه الواقع الذي يعيشه السياب، ولكنه الواقع السيزيفي الأسود المغلق، العاجز عن تقديم الحلول والبدائل، على كثرة إفاضته في تحليل شخصياته، وتحليل مجتمعا.

المدينة والمسألة الاقتصادية :

لا يباري أحد في أن «المال» عصب الحياة، ولكن الإحساس به في المدينة حاد، حتى أصبح ظاهرة عدوانية، تمتهن كرامة الإنسان، وتستلب قيمه، فالحاجة إلى المال كانت وراء ظاهرة البغاء وشخصيات المومس الهامشية، وحفار القبور كان في حاجة إلى المال ليظفء حنينه إلى الجنس «أفكلما انقادت رغاب في الجوانح شح مال»؟، ويمثل المال إحدى الزوايا الدرامية في قصيدة «حفار القبور»، فالجثة التي كان يحلم بها هي نفس الإنسانية التي كانت تأخذ منه المال لقاء ليلة معها، وتكون اللقطة الدرامية في استخراج حفار القبور للنقود التي أخذتها منه في لياليه البوهيمية.

وبدر شاكر السياب ارتفع بكلمة «المال» كظاهرة مادية إلى مستوى الإنسانية الشامل، معربا عن إمامه الثقافي، فهو في قصيدة «المومس العمياء» ينهض من المعاناة الوجدانية إلى معاناة ثقافية، وذلك في إشارته إلى المقولة الأساسية، وهي أن المال شيطان المدينة، فيستشير مع قصة المال قصة «فاوست» للشاعر الألماني «جوته» لإبراز الطغيان الذي يمثله المال، فقد تسلط الشيطان على «فاوست»، وزعم الشيطان أنه يستطيع شراءه روحا وجسدا،

وقبل «فاوست» الصفقة، وباع نفسه للشيطان في مقابل أن يرد عليه شبابه، وأن يريه «هيلين» جميلة «طروادة»، وأن يضع الشيطان نفسه في خدمة «فاوست»، كما يهبه اللآلئ والمال .

ويكتشف «فاوست» القرن العشرين، الذي باع نفسه لشيطان المدينة، أنه عقد صفقة خاسرة، فلم يبق من «هيلين» - أسطورة الجمال والحب الحتمي - غير جيفة ضامرة تنتن، هي امرأة المدينة، الجسد العاري في حانوت الرقيق، فتكون صرخة السياب :

المال شيطان المدينة

لم يحظ من هذا الرهان بغير أجساد مهينة
«فاوست» في أعماقهن يعيد أغنية حزينة
المال شيطان المدينة، رب «فاوست» الجديد
جارت على الأثمان وفره ما لديه من العبيد
الخبز والأسفال حظ عبيده المتذللين
مما يوزع من عطايا - لا اللآلئ والشباب،
والمومس المحفء - لا «هيلين» والظماً اللعين
لا حكمة الفرع المجنح والخطيئة والعذاب

وقصة «فاوست» نهضت بمستوى التجربة والمعاناة، وفتحت فيها كوى وأفاقاً لأحد لها من تجارب الشر والمال والطهارة والسعادة والبؤس، إلا أنه يحشدها حشداً، ويفصل فيها، وينوّه بجانب منها ليوافق مبتغاه، وأحرى بالأسطورة أن ترد في لمحة قاطبة نافذة، فلا تكون سبيلاً للمعادلة والمقارنة، وإقحام المعلومات الثقافية على سياق التجربة، فكأنه ينيط بالشعر مثل وظيفة النقد، وقد شهدنا أن معظم الأساطير التي اقتبسها كانت مضافة إلى تجربته بالمطالعة، ولم تغد إليها بالحدس من تربة البيئة وعاداتها وتقاليدها، التي تعنى بها أفراحها، وأتراحها وتوحي بقليل أو كثير من معاناتها

للوجود»^(١٤)، وربما كان السياب واعيا لمدى انفصاله عن قارئه، فذيل على قصائده بشروح وتفسير، لعلها تسعف القارئ بمفاتيح لما استغلق عليه.

والطبايق بين «شيطان» و«رب» ليس مجرد حلية لفظية، ولكنه صورة للمأساة الحقيقية في المدينة المعاصرة، ومع أن الشاعر وفق في ربط الظاهرة بالإطار الإنساني الشامل، غير أن استغراقه في الأسطورة على الوجه الذي بيناه، وتصريحه بالأسماء، قتل من النضج الفني، بحيث كان لافتات على ثقافة الشاعر، أكثر منه تمثلا لروح الثقافة العالمية، وهي ظاهرة تبدو أكثر ما تكون مع السياب.

وعلى المستوى الفردي عانى السياب من «المال» والاعتراب بسببه محنة شخصية ظهرت جراحاتها في شعره، أولى قصائد ديوانه «أنشودة المطر» وهي «غريب على الخليج ١٩٥٣» لا تعبر عن تجربته الخاصة فحسب، وإنما هي تجربة جيل كامل، ليس فقط من العراقيين، بل هي مجموعات نزحت من البلاد العربية إلى دول الخليج، بعد أن ضاقت بها سبل العيش في ظروف اجتماعية واقتصادية طاحنة، هاجر السياب إلى الكويت في هذه الفترة، وظهر «المال» عنصرا جليا من عناصر مأساته في هذه المرحلة:

فلتنتظني، يا أنت، يا قطرات، يادم، يا . . نقود،

ياريح، يا إبراً نخيظ لي الشراع، متى أعود إلى العراق؟ متى أعود؟

يا لعة الأمواج رنحهن مجداف يرود

بي الخليج، ويا كواكبه الكبيرة . . يا نقود!

لم تكن النقود مطلوبة لذاتها عند السياب، ولكنها وسيلة القضاء على غربته، فهو يريد العودة للوطن، وبينه وبين الوطن حجاب من البحار، وهو يحاول أن يجمع ثمن تذاكر هذه العودة عبثا، ولو كانت وسائل المواصلات لا تقاضي ركايبها، ولو كانت الحواجز ليست بحرية، لمانت المشكلة المالية لدى الشاعر:

ليت السفائن لا تقاضي راكبيها عن سفار
أو ليت أن الأرض كالأفق العريض ، بلا بحار!
مازلت أحسب يا نقود ، أعدكن وأستزيد ،
مازلت أنقض ، يا نقود ، بكن من مدد اغترابي ،
مازلت أوقد بالتماعتكن نا فذتي وبابي
في الضفة الأخرى هناك ، فحدثيني يا نقود ،
متى أعود ، متى أعود
أتره يأزف ، قبل موتي ، ذلك اليوم السعيد؟

وكلما فرغ من إعداد ميزانيته المالية تأكد له اليأس من العودة التي
أصبحت هدفه من المال ، فهو شاعر والعداء بين الشعر والمال مستحکم
ومفروض ، راتبه كمدرس لا يكفيه ، وأكثر من ذلك يكمله من كرم
الكرماء ، وياله من إحساس!

واحسرتاه . . فلن أعود إلى العراق! وهل يعود
من كان تعوزه النقود؟ وكيف تدخر النقود
وأنت تأكل إذ تجوع؟ وأنت تنفق ما يوجد
به الكرام ، على الطعام؟

إن الشاعر يثور على المدينة/ المال ، مستمدا مادته الواقع الإنساني ، منتقلا
من التجربة الذاتية إلى الآفاق الإنسانية ، ومع مضامته الشعرية تلمع هنا
وهناك . هذه الومضات السيائية المعروفة . إلا أن المباشرة في تناول وقرب
الآفاق التي يتحسسها جعلت أعماقه قريبة هي الأخرى .

وإذا كان نسيج السياب في «غريب على الخليج» من خيط واحد في المسألة
المالية ، بحيث فشل هذا النسيج في صنع وضع اقتصادي ذي أبعاد ، فإننا نرى
هذا النسيج في خيوطه المتعددة التي ترسم لوحة البناء الاقتصادي الضاغط في
المدينة عند الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة ، في قصيدة عنوانها «ما أقسى برد

الليلة»^(١٥) حيث ربط الوضع الاقتصادي بالحب، وكيف يقوم هذا الوضع المنهار في تشويه أجهل وأنبئ عاطفه إنسانية في حياة البشر، كما جعل الطفل / ثمرة الحب ضحية الضغط الاجتماعي في شكله الاقتصادي، والطفولة براءة وجمال وطهر، وهي ثورة على المدينة الاجتماعية، تحمل مبرراتها العادلة في الثورة، وتبدأ القصيدة بمغزاها وخلاصة تجربة العصر المدني:

ما أبهظ ثمن الحب

في عصر الثلاثجات

وهي بداية تجريدية ومباشرة، وفيها تقرير ذهني وحكم مسبق عن الحكاية التي ستأتي، ولو استغنت القصيدة عن هذه البداية لكان أفضل، لأن القصيدة ستقول هذا المعنى بطريق غير مباشر، دون أن يضطر الشاعر إلى التصريح به، ولن يشفع للشاعر في هذا السقوط الفني أنه ذكر «الثلاثجات هنا، وجعلها رمزاً لروح العصر كله، وهذا اتجاه في الشعر الجديد*، غير أن الشاعر بهذا الشكل وضع الكلمة موضع الالفة التي تقول: إن الشاعر عصري يستخدم في لغته منجزات المدنية والعصر، وهو ما سقط فيه بعض شعرائنا للإفصاح عن عصريتهم دون تمثل لروح العصر، كما أن «الثلاثجات» ضئيلة إلى حد كبير في التعبير عن روح العصر، بحيث تصبح له رمزاً، حتى لو قيل إنها مرتبطة بشكل أساسي بجوهر القصيدة، فقد قالها الشاعر فيما بعد بشكل منبثق من العمل الفني، أي في المكان الذي يجب أن توضع فيه.

الجزء الأول بعد المقدمة الهابطة، يذكر فيه الشاعر قصة حببين يحلمان بالزواج، في منزل صغير يحمي حبهما من الضياع الانفرادي في أسواق الليل، وأطراف النهار ذي الإيقاع السريع، وبطفل يكون فرحة قلبيهما، وتزوجا، وأتاهما الطفل، ولكن تذهب السكره، وتجيء الفكرة، ويواجهان بضرورة تأنيث المنزل على ما تقتضيه روح وضرورات العصر:

* أي أن ذكر المستحدثات العلمية اتجاه مرغوب فيه لدى الشعراء المعاصرين.

حين رفعنا أقداح اليوم الأول
جاء حساب الملكين
المسكن . . . صوت يصرخ أين؟
الثلاجة؟ . . . حجرة نوم لائقة بائنين؟
البسط الإيرانية؟
وأرحنا طفل ليالي القمر الوردية
في مقعد جارتنا . . . ونسيناه . .
ونفضنا . . المسكن . . والثلاجة . . والحجرات
ونعدّ المليبات
حتى تذكرناه
عدنا فوجدناه
مختلفا في مقعد جارتنا
ما أقسى برد الليلة

والثلاجة «في هذا المقطع في مكانها، ليست مجتلبة من الخارج بل هي جزء من صميم المشكلة، تعاونت مع أزمة المساكن في المدن، وخاصة مدينة القاهرة، والأثمان الباهظة التي تتحطم عليها السعادة الزوجية، إن هذه الوقائع اليومية في حياة المدينة، ذات مسحة تفصيلية، مأخوذة من الحقائق المعاصرة، ولم تؤخذ من التاريخ ولا من الخيال، وهي تفاصيل غريبة عن الشاعر، قدمها له العالم الخارجي مبعثرة في الزمان والمكان، وليس للشاعر فيها عمل إلا تنظيمها حسب التصميم الأدبي، بحيث ركزها في حادثة كاشفا عن الهوى الذي يبرر وجودها، وهذا الترتيب الموفق الذي أحسنه الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة، هو الذي أعطى دراما كاملة، ومما يلفت النظر أن هذه التفاصيل ليست منتخبة من حياة المجتمع الراقي، بل مأخوذة من الحقيقة المتبدلة والعقلية الشعبية، ومن المعروف في الواقعية أن «نظرية الواقعية تطبق

بطريقة أفضل على مرتبة أكثر قربا من الطبيعة ومن الحقيقة الإنسانية العميقة والبسيطة أكثر مما تطبق على مرتبة أكثر تطورا وأقل إخلاصا^(١٦)، وهي واقعية على طريقة بلزك وشامفلوري، التي كانت تركز على القصة والرواية، وهذا لا يقلل من عمل الشاعر، فقصيدته ذات حدث قصصي، كما أن أفكار بلزك وشامفلوري من الأفكار التي أسست للواقعية بشكل عام.

الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة من الشعراء المؤمنين بالتوجه الاشتراكي في الحياة والأدب، وهو من أجل هذا يحمل على الطبقة، وللطبقة موضع آخر في هذا البحث ومحجج «البيسطة الإيرانية» في القصيدة كمفردات الأزمة الاقتصادية لدى المتزوجين، تُخرج بطلي القصيدة الشعبية التي يصور أزمتهما، وتنتقل بهما إلى طبقة أخرى أرستقراطية (أو برجوازية كما يجب الاشتراكيون أن يسموها)، وهذا الانتقال ينحرف بالقصيدة عن مدارها ومركزها الصحيح، فلم تعد المأساة أزمة اقتصادية يتحرق الحب النبيل على صخرتها، وإنما أصبحت صراعا طبقيًا، فالبيسطة الإيرانية ما كانت ولن تكون مثلة لأزمة في الطبقة التي توجه الشاعر إلى تصويرها، ومع كل ذلك تظل القصيدة خطوة للأمام بعد قصيدة السياب التي انطلقت من أزمة ذاتية.

المدينة والطبقة :

إن فقدان «العدالة الاجتماعية» في توزيع الثروة، ترك المجتمع ممزقا بين طبقتين: طبقة الفقراء الكادحين، وطبقة الإقطاع ورأس المال، وبمقتضى منهج الواقعية في الإبداع الأدبي. توجه سعدي يوسف إلى تصوير الطبقة المطحونة في رحي «الفاقة» :

يا قلبي الحجري، يا متلصص الحفقات، يا زيف المقاهي
أبصر. . . فوجه الفاقة العظمى كوجه الميتين
أعمى، يمص الدود والزهرى، مبحوح الأئين
أبصر. . . كأنك أنت لم تولد لتبصرهم جميعا

لتصيح بين الناس ، من أجل الذين يعذبون ويدفنون
في الصمت ، من أجل الذين يجيرون
أقدامهم في بول مرضاهم ، ورغم القيح والماء المسمم يزرعون
يا قلبي الحجري . . أبصر، كي تراهم يبصرون
أبصر . . وإلا فليمرغك الحذاء ، على الزجاج ، على المقاعد
وعلى أنابيب المياه ، وفوق أعطية المقاعد
وأمام أبواب الأطباء الأنيقة ، والمطاعم والقضاة
اصرخ بأعماق المدينة ، قف بساحات المدينة (١٧)

الصورة هنا مبتناة على انتقاء تعددي لجزيئات منفصلة ، والهوى الذي يبرر وجودها ويجمعها تحت سقف واحد هو «الفاقة» ، صور متتخبة من الفلاحين والعمال ، ولولا صورة القلب الحجري ، متلصص الخفقات ، وزيف المقاهي ، لبرئت الصورة تماما من روح الشعر ، أو كما يقول قدامى نقادنا لكانت خالية من ماء الشعر ، وقد ساعد على هذا الجفاف التعدد المتتالي ، المعتمد على تكرار حرف العطف ، مما يذكر قارئه بأن الشاعر يقتفي أثر البياتي في مثل هذا النوع من التصوير الواقعي ، ويذكر القارئ أكثر بأن شاعرنا في هذه الصورة يحاول أن ينظر للواقعية أكثر من أن يبدع ، فالنظرية الواقعية ، وهي تتحدث عن مطلب التفصيل – الذي سبق الإشارة إليه – تحدد مكانها في غير المجتمع الراقي ، حيث محا التهذيب وحياة المجتمع خطوطها البارزة ، بل نجدها في المستشفى أو في دراسات رجال القانون ، حيث يوجد مجتمعا كل ماهو مضحك ، وكل ماهو مفعج في عصرنا ، فالطبيب نجى الإفراط الذي تقود إليه الأهواء ، ورجال القانون هم الشهود لما ينتجه تضارب المصالح ، والأهواء والمصالح هما قطبا الحياة الأخلاقية بالنسبة لبلزاك^(١٨) ، ومن الواضح أن سعدي يوسف قدّم أو ترجم هذا التنظير بشكل منظوم .

أما طبقة الإقطاع ، فقد جعلها بدر شاكر السياب المنطلق الأساسي والأول

في مأساة «الموس» العمياء» ، حيث كان أبوها فلاحا بسيطا يعمل لدى إقطاعي ، وأخذ والدها بجريمة السرقة - إن صدقا وإن كذبا وافترأ - فاضطرت المسكينة أن تستبدل المدينة بالقرية ، وأن تبدل اسمها من «سلمية» إلى «صباح» ، وعجزت عن لقمة العيش إلا لقاء عرضها ، وقد سبق الحديث عن القصيدة فلا حاجة إلى التكرار هنا .

إن ألف الأشياء وأبعديه الأسفار تقول : إن من يسلبك اللقمة فقد سلبك الروح ، ومن ينزع ثوبك ينزع جلدك ، هذه هي علاقة الفقر بالموت ، علاقة النتيجة بالسبب ، والشاعر اليميني عبد العزيز المقالح ، يقيم جدلية الفقر والموت من خلال الأثر المعروف عن علي بن أبي طالب : «لو كان الفقر رجلا لقتلته» ، وذلك في قصيدته «حوارية عن الفقر» ويدير الحوار بين الشاعر ورابع الخلفاء ، متمكزا على العبارة السابقة :

الشاعر: من يقتله . . ؟ هاهو ذا يرتاد الحارات المقهورة ، ممتطيا فرس
الجوع ، ومتمشقا سيف الأحران .
يذبحنا أطفالا وشيوخا ، يحيا في الأقبية السوداء
يتجول في الأحياء المزدهمة . لم لم تقتله يا ابن أبي طالب؟
سيفك كان طويلا ، يخرج من صفحات القرآن
سيفي ما أقصره ! كلماتي ما أقصرها ! تخرج من شفتي إنسان
لا حول له ، لا شان

إن ملامح التجربة المعاصرة تفرض نفسها من خلال تصوير الفقر بفتى إقطاعي ، وكيف؟ هل يمكن تصور الفقر مرادفا للإقطاع؟ لأن الإقطاع كان سببا جوهريا في تعميق الفقر وحدث بينها علاقة؟ ولكنها علاقة سببية وعلاقة صراع لا علاقة مشابهة ، فلا يبقى إلا أن يكون كل منهما مدمرا للإنسان في طبقاته الدنيا .

كما تطل المعاصرة في أرجاء القصيدة في «سهرات التانجو» و«حفلات

الأزياء» وهي صور من حياة الإقطاعيين، ليست مجتلبة من الخارج، ولا اصطنعت للإعلان عن الحدائث، بل هي واقع إقطاعي يستفز الفقراء.

والمعاصرة والمحلية في وقت واحد نراهما في «استحلاب أشجار القات» وكما هو معروف في أبجدية الثقافة أن المحلية عنصر أساسي في عالمية الأدب.

إن الإقطاع كقضية مطروحة على الساحة العربية يومئذ مع رأس المال، وسهرات التانجو، وحفلات الأزياء، واستحلاب القات اليميني، ومعها الشاعر بالطبع، في مقابل العبارة المأثورة، وصفحات القرآن، في صحبة علي بن أبي طالب، يتبادلان الظهور والاختفاء في القصيدة، بحيث لم يطغ عنصر على آخر، وهو الشكل الفني الناضج الذي نتوخاه في توظيف التراث.

وينطلق د. عبد العزيز المسالح من بكاء العهد الذهبي لغرناطة ليصل ذلك بقضيته حيث كانت مهرة الفتح من عرق العمال:

يجري تحت حوافرها نهر العرق الأسيان،
تسير به سفن العمال المكوددين
يبنون قصورا وجسورا للعمال
يشربه، يشربهم في علب الليل، كبار الملاك
وتنام جياعا أطفال العمال
المهرة تركض نافرة. . . تتراجع. . . تقطع رحلتها نحو الشرق، تصبح:
لماذا يا مدنا نائمة عجفاء
من لا يعمل يأكل فاكهة الشمس ويشرب كأس الأرض،
ومن يعمل لا يجمد الكسرة. . . لا يجمد الماء؟ (٢٠)

.....
.....

كانت تضحك، تتمهل وهي تسير على حقل الحنطة
تنضجه عينها. . . عينها الموقدتان

تنتظر الفلاحين الجوعى حين يعودون به نحو مدائنهم خبزاً ،
ثم تعود لتبكي حين ترى السادة يستولون على الحنطة والأرض معا ،
لاشيء يسير إلى الأكوخ
غير الدمعة ، لاشيء (٢٠)

وهو تناول نثري لموضوع الاشتراكية ، فليس فيه أكثر من عرض ساذج للصراع بين العمال والفلاحين والإقطاع ، خال من روح الشعر ، هو صياغة للأفكار السطحية ، ولا يفلح الشاعر إلا في الجزء الذي جعل فيه الفلاح الجائع يقف للدفاع عن الإقطاعي ضد ثورة الجياع ، بنيران مضادة مما جعل الثورة تتراجع ، فليس من المعقول أن يتقاتل الجياع من أجل الجياع ، وهو موقف درامي رفيع المستوى ، لم يقلل منه إلا تعليق الشاعر على الصورة بقوله : «يا للمهزلة البشرية !» وهي عبارة لا محل لها عقب صورة ناجحة معبرة بذاتها وإيحائها صورة تركت مدينة غرناطة/ الوطن ، من دون شمس ، وقناديلها مطفأة بالليل ، وتحترق كل الأبقار في الرحلة ، ويوشك ليل الليل أن يدهم الجموع ، ويلمسها السجن للسجن ، وتعود العقارب للخلف ، أي تهدد الانتكاسة بالفقدان التام .

ويحتج عبد الوهاب البياتي على الإقطاع الذي تعاون مع الاستعمار على تشويه «القرية الملعونة» (٢١) وهي قرية غير محددة ، لأن البياتي يرتفع بها كي تصبح رمزا للريف كله ، وهي امتداد وتطویر «لسوق القرية» ، مع أن القصيدتين في ديوان واحد ، وهو «أباريق مهشمة» ، وهذا الاهتمام بالقرية عند البياتي يلعب دورين ، الأول المشاركة في زحزحة السياب عن مكائنه في الشعر العراقي ، فأراد السخرية من تصوير «السوق» في المدينة ، وبيان أن المكان ليس المدينة ، بل هو القرية ، والدور الثاني ، وهو ملازم للأول ، أن القرية بما فيها من فلاحين فقراء تمثل جغرافيا بشرية لاهتمامات الفكر الاشتراكي ، ولذلك فإن «القرية الملعونة» كانت بغير سمات محددة ، لأنها ساحة بشرية يدور فيها صراع غير متكافئ من جهة وتعاون الإقطاع مع الاستعمار/ الأفاق الطريد من جهة

أخرى على تشويه إنسان القرية، والجديد عند الشاعر في هذه القصيدة، أنه لم يكتف بتصوير وإثارة التقزز من حياة الريفيين - وهو ما كان قد اكتفى به في «سوق القرية»! - ولكنه أحسن الربط بين هذه الكتل البشرية المشوهة بسبب هذا الشقاء العميق، في صور صادقة واقعية تلمس كنوزاً من الشعور:

بشر ينام ويستفيق

بشر ينام مع الدواب السائبات على سواء

مادام ينعم بالثراء

ابن السماء

«العمدة» المرهوب، والخيز العريق

- حلم الملايين الجياع من الرقيق،

ولم التسهيت؟

الخبر تضجح. السياط الداميات! لم الشهيق؟

ولم العريل؟

.....

كتل مشوهة تدور

حول الزرائب، والقبور النائمات على القبور.

أصواتها النكراء تقطر بالدم المزرق، بالدم إذ تدور

كتل مشوهة تدور

وتعود تنبش في المزابل والقبور

ليظل طاغية العصور

بالويل ينذر والشبور

- وخلاصة ما سبق رؤيته في الساحة الاجتماعية من: الجوع والفقر، والإقطاع وسوء توزيع الثروة المالية، تؤدي بالضرورة إلى طرق الاشتراكية كحل اجتماعي يضمن قدراً من التقارب بين طبقات الشعب، ومخرج من الظلمات

التي عانتها شعوب المنطقة، وهي الحل الذي طرحته وبدأت تنفيذه الثورة المصرية. وفي قصيدة «أنامل الجليد» يظهر الروح الاشتراكي عند الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة، على طريقة عروة بن الورد، الذي كان يغرق جسمه في جسوم كثيرة، وناظرا إلى البياتي في منهجه الفني:

خرجت من مدينتي
يداي خلف الظهر والجبين
يريح كبرياءه على التراب
ما وجهتي؟ لا النجم دُلني ولا الكتاب
ذبحت ناقتي من قبل بدء رحلتي
فالجوع كان قد أُمَّ بالصحاب
وشملتني فرشت نصفها على الرمال
ونصفها أظلمهم
وكان في فمي موال
غنيتهُ لهم
وقلت: كله فدا الرفاق (٢٢)

الشاعر فقير خالي الوفاض، يداه خلف ظهره، وجبينه بالتراب، خرج من مدينته يضرب على غير هدى، ولأن الصحاب يعانون الجوع، فقد ضحى الشاعر بكل ما يملكه في سبيلهم، فدبح ناقته، وجعل شملته نصفين، فرش النصف لهم، وبالنصف الآخر غطاهم به، وبعد أن أكلوا وأدفتوا، أطرهم الشاعر بـ «موال» كان في فمه.

إن الشعور الحاد بالبرد، الذي يفصح عنه عنوان القصيدة «أنامل الجليد» آت من جهتين: الجوع والعري، والشاعر قدم للرفاق الجياع العرايا ناقته لسدّ الجوع، وشملته فرشاً وغطاء، كما هددهم مشاعرهم بمواله، والناقة والشملة والموال هي رموز الشاعر في الحل، والرمزان الأخيران منتخبان من روح

الشعب، ولذا فهما يأتلفان مع الواقعية الاشتراكية التي تستوحي الطبقة الشعبية، ولكن رمز «الناقة» يبدو نابيا غير منسجم مع «مدينتي»، فالتصوير الفني يحتم أن تكون مفردات الصورة غير متنافرة، وعلى ما يبدو أن الصورة قد راقت للشاعر حين وقعت عينه عليها لدى البياتي* .

والحل الذي قام به الشاعر لمشكلة الجوع حل اشتراكي نابع من الذات، وليس مفروضا من الجهات العليا بقانون، وهو ملمح طيب، قد يذكر القارئ بحل اشتراكي مشابه قدمه ليو تولستوي إرهافا بالفكر الاشتراكي، وقام به عروة بن الورد (توفي نحو ٣٠ ق هـ = نحو ٥٩٤م) المعروف بعروة الصعاليك، وقد كان للشاعر اهتمام خاص به، وعروة هو القائل:

أقسم جسمي في جسوم كثيرة وأحسو قراح الماء والماء بارد**

ويعقب أبو سنة بعد الأبيات السابقة بمجموعة من الأمثال الشائعة، التي يتصور أنها نخدم قضيته في الوحدة الشعبية والتسام الصفوف، ويأتي بهذه الأمثال مترابطة متتالية خالية من الشعر، تأخذ شكل الوعظ الأخلاقي:

لو أن ذلك الزمان ضاق

فلتتسع له قلوبنا

ولنتقسم على الصفاء خبزنا

فاليد لا تجيد وحدها التصفيق

ولنأخذ الرفيق قبل أن نمر في طريق

والشاة تلتقي بالذئب إن نأت عن القطيع

والويل للوحيد

ومن الواضح أن الشاعر يترسم خطى البياتي في صوره الجزئية، كما سبق في

* انظر عبد الوهاب البياتي، عذاب الحلاج، ديوان: سفر الفقر والثورة (ديوان عبد الوهاب البياتي، المجلد الثاني، ص ١٤٥، ١٤٨).

* عروة بن الورد: ديوان عروة بن الورد والسموأل، دار بيروت للطباعة والنشر، ص ٢٩.

نحر ناقته، وكما هو حادث في حشد هذه الأمثال، فقد سبق للبياتي أن حشر مجموعة من الأمثال في قصيدته «سوق القرية» من مثل قوله:

«ماحك جلدك مثل ظفرك»

والطريق إلى الجحيم

من جنة الفردوس أقرب (٢٣)

والإيغال في احتذاء الشاعر للبياتي أفقده من الشاعرية أكثر مما فقد البياتي، وإلى هنا يكاد أبو سنة يكون شاعرا واقعيا، ولكن الجزء التالي من القصيدة ينحرف إلى الأداء الرومانسي:

وذاذ ليلة أتى الشتاء

وجرد الأشجار من ثيابها

وأرسل الرياح

تنوح في الطريق

وفجأة تفرق الصباح

لكل واحد طريق

وأغلقوا الأبواب

الريح تلتوي ويسقط السحاب

وفوق كل مدفأة

تمددت أنامل الجليد

لكل واحد مكانه وعشه

لكل واحد نشيده

«كفى الفؤاد هم»

ولم تجد يداي مدفأة

حيث نجد صورة من لغة التضاد في المدينة، تبدو من خلال ثنائية: الأنا/ الآخر، فالتاس في المدينة متفرون منغلزون على أنفسهم، غير متواصلين،

وكان الشاعر يطمح في هذا التواصل ، وبدأ بالعطاء والبذل ، فحضر الآخرون عنده ، وفي الشدة تخلوا عنه وانكفأوا على ذواتهم ، وأغلقوا أبوابهم ، واهتم كل منهم بنفسه ، فلكلُّ همومه ، وتركوا الشاعر وحده في موسم الشتاء دون مدفأة ، يعاني في صحراء المدينة برودة الشمس والنار .

وفي آخر القصيدة يعود الشاعر إلى التقريرية والتسطح والمباشرة ، والمواعظ الأخلاقية الجافية :

لو يعلمون يامدينتي
الدفء ليس مدفأة
الدفء ليس في الغطاء
الدفء في مودة اللقاء
الدفء في قلوبنا لو حطمت جليدها
لو تبدأ العواطف الخرساء
حديثها
لو نرفع الستائر السوداء
عن الندى وزرقة السماء
كي يبدأ الربيع في حدائق الشتاء

ومن البيت الأخير يتحول «الشتاء» في القصيدة إلى رمز يشير به الشاعر إلى جحود العواطف ، كما تتحول «المدفأة» إلى رمز مقابل يعني حرارة العواطف في التواصل واللقاء ، ولكن الشاعر عرّى هذه الرموز ، ولم يدعها تتحدث بذاتها لقارئه ، فهو إما أن يكون قد فقد الثقة برموزه وقدراتها على الإضاءة ، أو فقد الثقة بقارئه في استكناه الرموز ، وعلى كل فالثقة غير حاضرة ، ولعلها عدوى من فقدان الثقة في ثنائية : الأنا/ الآخر .

ونقول في اختتام هذا الفصل : إن شعراءنا الذين نظروا إلى الوجه الاجتماعي

في المدينة قد تقاربوا واختلفوا، لقد تقاربوا في رؤيتهم الفكرية للواقع والفن، واختلفوا في رؤياهم الشعرية الحديثة، التي تحاول الاقتراب من معالم الكون الشعري، هذا الكون الذي يستمد عناصره الأولية من واقع المجتمع ويتجاوز أسوارها الفكرية الضيقة، وينفذ إلى أقطار المجهول في الأصقاع البعيدة، هذه السماوات التي لا تطولها اللغة، وهنا يستطيع الشاعر أن يعبر عما لا يقال .



الهوامش

- ١- إيليا الحاوي: بدر شاكر السياب، ١/٢٢٣
- ٢- انظر، فيليب فان تيجم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة فريد أنطونيوس ص ٢٤٦.
- وانظر أيضا، د. صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص ١٣، ١٤، ونحن هنا نتجاوز ما أشار إليه إيليا الحاوي من أن الأسطورة مقحمة، انظره في: بدر شاكر السياب، ١/٢٥.
- ٣- إيليا الحاوي: بدر شاكر السياب، ١/١٣٩.
- ٤- السابق... نفسه
- ٥- انظر، فيليب فان تيجم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص ٢٤٢، وأيضا د. صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص ١٣.
- ٦- إيليا الحاوي: في النقد والأدب، ٥/٣٣٦.
- ٧- م. ل. روزنتال: الشعر والحياة العامة، ص ٦٦.
- ٨- أحمد عبد المعطي حجازي: ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، ص ٢٨٢.
- ٩- صلاح عبد الصبور: ديوان صلاح عبد الصبور، ١/ من ص ١٢٣-٦٦٦.
- ١٠- انظر القصيدة في: بدر شاكر السياب: أشوذة المطر، من ص ٣٢-٣٦.
- ١١- د. صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، ص ٥٧.
- ١٢- د. صلاح فضل: نفسه، ص ٦١، ٦٢.
- ١٣- انظر، بدر شاكر السياب: أشوذة المطر، من ص ٢٣١-٢٤٨.
- ١٤- إيليا الحاوي: بدر شاكر السياب، ١/١٣١.
- ١٥- انظر محمد إبراهيم أبو سنة: الصراخ في الآبار القديمة، ص ٤٠-٤٢.
- ١٦- شامفلوري، عن فيليب فان تيجم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص ٢٤٣، وانظر، د. صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص ١٤.
- ١٧- سعدي يوسف: من قصيدة «محسن» (الأعمال الشعرية، ص ٤٢٤، ٤٢٥).
- ١٨- انظر فيليب فان تيجم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، السابق ص ٢٣٧.
- ١٩- كارل. ل. بيكر: المدينة الفاضلة عند فلاسفة القرن الثامن عشر، ترجمة محمد شفيق غزبال، مكتبة الأنجلو المصرية ط الثانية، ١٩٥٨م، ص ٢٠٦.
- ٢٠- عبد العزيز المقالح: عودة وضاح اليمعن قصيدة «الشمس لا تعرف غزناطة»، من ص ١٦٥-١٦٧.
- ٢١- انظر عبد الوهاب البياتي: ديوان عبد الوهاب البياتي، ١/٢١٦ / ٢١٩.
- ٢٢- محمد إبراهيم أبو سنة: ديوان «الصراخ في الآبار القديمة»، ص ٤٨، ٤٩.
- ٢٣- عبد الوهاب البياتي: ديوان عبد الوهاب البياتي، ١/١٩١.

الفصل الرابع

المدينة : بعد سياسي

الاقتصاد السياسي :

للمدينة وجهان : اجتماعي وسياسي ، والصلة بين الوجهين قوية ، والارتباط بينهما وثيق ، والشعر – والحديث منه على وجه الخصوص – مشبع بالوجدان السياسي ، ذلك أن سلطة الدولة كبيرة ، ومشاكلها ملحة ، من الحرب والسلام ، وقضايا متطلبات الإنسان ، ومشاكل التحرر ، بحيث لا يتوهم أحد نفسه بعيدا عن مؤثرات السياسة غير السذج والبسطاء ، وحتى هؤلاء كثيرا ما يتأثرون بالسياسة رغما عنهم ، تماما كالحيوونات الصغيرة التي تدهسها السيارات ، وكالأطفال الذين يموتون بقنابل الحرب ، وكل منا – مهما شعر بالاستقلال – واحد من الكثيرين ، يخضع بألاف الطرق للتوترات العالمية ، فحياتنا الخاصة سياسية ، وقد لاندرك ذلك إلا حينما نحل بالمجتمع كارثة اقتصادية ، وحينئذ نستيقظ على الحقيقة الصارخة ، بأن مصالحنا الخاصة تعتمد على المصالح المشتركة ، وقصيدة «كنيث فيرنغ» بعنوان «ترنيمة جنائزية» تصف أمريكيا نموذجا في فرديته ، وتأثرت حياته بالركود الاقتصادي :

من انفراج إلى انفراج ، لقد اعترز وتباهى

بالطريقة المعنية الخصوصية التي يجباها حياته الخاصة

ومع ذلك فقد قطعوا عنه الغاز ، ومع ذلك

حبس عنه المصرف الودائع ، ورغم ذلك أطل المالك مطالباً :

ومع ذلك تحطم المذبايع . . . (١)

وكلمات «بيرتولد بريخت» في قصيدته «إلى الأجيال القادمة» وهي

قصيدة عن ألمانيا في العهد النازي، تضيف إلى ما سبق، إحساس الناس بالإثم لمجرد الاستمتاع بملذات الحياة. في حين ينتشر الرعب في الخارج، ويحتاج كثير منهم إلى العون:

آه، ياله من عمر

الحديث فيه عن الأشجار جريمة،

لأنه سكوت عن الظلم،

وذلك الذي يسير الهوينى في الشارع،

أليس بعيدا عن منال أصدقائه،

الواقعين في ضيق؟^(١)

وقد كان العامل السياسي من الأسباب التي دعت الرومانسيين للفرار من المدينة نظرا للفراغ السياسي الذي عانوه في المدينة، ولكن المدينة العربية المعاصرة قد طرأت عليها تغييرات سياسية مهمة، غيرت شكل الفكر في الساحة العربية، فبرز الروح القومي بشكل طاغ واهتز وجدان الشعب العربي في المدن العربية، يتابع هذه اليقظة القومية، وكان الشعراء طليعة شعوبهم، وأصبحت المدينة ملتقى الحوار للشعر السياسي، فأنجذب إليها الشعراء، لما ترمز إليه من ازدهار في الاتجاهات المطروحة في الساحة العربية.

لقد تحول الوجه الاجتماعي للمدينة، وأصبح وجهها سياسيا، فقد خضعت النظرة إلى المدينة لرؤية سياسية، حيث تتسع الرؤية للدلالة السياسية، حتى ولو كانت المرتكزات التي تنطلق منها اجتماعية، فالوجه الاجتماعي الذي سبق رصده يؤدي إلى الوجه السياسي، فالجوع - مثلا - الذي عانى منه أبطال الرؤية الاجتماعية له دلالاته السياسية، فالروح الإنساني منذ البداية غاص بمعرض داخلي للضمير، وهذا المعرض عميق بسبب الفقر والجوع والعنف والتحقير الذي يتعرض له كثير من الناس. المستوى السياسي يأتي مع تداعيات الذاكرة عند السياب في مثل قوله:

«رحى تدور في الحقول حولها بشر»
وفي قوله: «وفي العراق ألف أغمى تشرب الرحيق»
وقبلها في قوله: وفي العراق جوع
ما مر عام والعراق ليس فيه جوع»^(٢)

حيث يرد العراق معينا واضحا، ولا يغرق المستوى السياسي في تفاصيل الصراع، بل يكتفي بالإشارة إلى المسألة الأولية (الجوع)، التي ترتبط بشكل مباشر بالرمز الأسطوري في القصيدة، وهذا الرمز الأسطوري يمتد إلى العراق، بحيث «تبقى الإشارات السياسية مجموعات من اللحم، ولا تشكل مستوى آخر يشد عن المستوى الأسطوري في القصيدة»^(٣).

لقد أسهم الوضع السياسي الدامي في العراق أيام السياب - مع مزاجه الرومانسي وحالته المرضية - في رؤية السياب للمدينة، والمدينة هي المسرح الجاهز، وعليه يفصح السياب عن توتره، يقول:

وتلتف حولي دروب المدينة

حبالا من الطين يمضغن قلبي، ويعطين عن جمرة فيه طينة

حبالا من النار يجلدن عرى الحقول الحزينة

ويحرقن جيكور في قاع روحي، ويزرعن فيها رماد الضغينة^(٤)

إن مفردات مثل: تلتف، دروب، حبال، ضغينة، تحفل بظلال تقلق الذاكرة، ومفاتيح تعين على فهم النص وتحليل ارتباطاته السياسية والنفسية، وتعكس موقفه من المدينة في أيامها العصبية التي كان السياب أجدد شهودها، وأحد ضحاياها، وربما كان في غنى عن «الضغينة» لولا ما عاناه من حرب سياسية طاحنة، كان في غنى عنها لأنه كان في بعض حالات الصفاء يلمح مستقبل المدينة مشرقا عبر الدماء والجراح والأنقاض التي تخيف وراءها غد المدينة، وإن كانت لمحة لم تطورها السياب:

بعد أن سمروني وألقيت عيني نحو المدينة
كدت لا أعرف السهل والسور والمقبرة
كان شيء مدى ما تراه العين كالغابة المزهرة
كان في كل مرمى صليب وأم حزينة
قدّس الرب . . هذا مخاض المدينة^(٥)

وحتى الجيكوريات المتأخرة نسبياً ، وهي صورة رومانسية من حينين
الشاعر إلى القرية نجد بين النقاد من يعتبرها تمثل «نوعاً من النقمة على
الأوضاع السياسية التي كانت قائمة إذ ذاك في مدينته بغداد إلى جانب
العامل الشخصي المتعلق بمرض الشاعر في تلك الفترة»^(٦) .

وتحول الوجه الاجتماعي إلى سياسي يبدو أكثر وضوحاً في مثل قول نزار قباني :

أنت لو حاولت أن تقرأ يوماً
نشرة الطقس . . وأسَاء الوفيات . . وأخبار الجرائم . .
لوجدت الضوء أحمر
أنت لو حاولت أن تسأل عن سعر دواء الربو . .
أو أحذية الأطفال . . أو سعر الطماطم . .
لوجدت الضوء أحمر
أنت لو حاولت أن تقرأ يوماً صفحة الأبراج كي تعرف . .
ما حظك قبل النفط . . أو حظك بعد النفط . .
أو تعرف ما رقمك ما بين طوابير البهائم . .
لوجدت الضوء أحمر
أنت لو حاولت أن تبحث عن بيت من الكرتون بأويك . .
أو سيدة - من بقايا الحرب - ترضى أن تسليك . .
وعن نهدين معطوبين . . أو ثلاثه مستعملة
لوجدت الضوء أحمر^(٧)

في هذه اللغة الواقعية التي تستوحي روح الشعب في اللفظ والتعبير والفكرة، ينزع الشاعر من المرتكز الاجتماعي، وينعطف بقوة إلى المعطيات السياسية، وكل صورة في الأبيات موقعة بخاتم «الضوء الأحمر» علامة المنوع وعدم السماح بالمرور، وهي إشارة مدينية، من علامات المرور، جعلها الشاعر رمزا لقتل الحرية الإنسانية في الإنسان العربي، وكل ذلك مؤداه في النهاية - أو في البداية - وضع سياسي تسبب في تدهور اقتصادي عام وشامل .

ونزار قباني واع تماما لتحولات المدينة من وجهها الاجتماعي إلى الوجه السياسي، فهو يقول نثرا في الأفكار التي اشتعلت في رأسه وهو يمشي وراء نعش «بلقيس» زوجته في الطريق إلى مثاها الأخير، ما نؤثر هنا أن نقله بنصه، لأن نثر نزار يدخل في شعر نزار، ومن ناحية أخرى فإن فيه تفسيراً للأبيات السابقة :

«لم تعد مشكلة الإنسان العربي أن يجد شقة يسكن فيها، أو يتزوج فيها، أو ينهي أيامه الأخيرة فيها . . إن المشكلة الكبرى التي يواجهها المواطن العربي . هي أن يجد قبرا يدفن فيه . . فالأنظمة العربية ترفضك حيا، وترفضك ميتا - كما يرى الشاعر - ترفض أن تحتفل بعيد ميلادك . . وترفض أن تنشر نبأ وفاتك في صحفها . . وترفض أن نقيم سرادقا يقرأون فيه القرآن على روحك .

أليس من مبكيات الزمان . أن نصل إلى عصر يضطر فيه الإنسان العربي إلى أن يقف في الطابور ليحصل على قبر متواضع يتمدد فيه؟ . . أليس من الفجيعة أن نتوسط لدى من يهمهم الأمر، وندفع لهم (خلو رجل) للحصول على ضريح نجتمع فيه عظامنا؟ ليس من الضروري أن يكون الضريح من الرخام الإيطالي، أو من المرمر المصقول، أو يكون فوقه قبة من الذهب . . . مطالبنا متواضعة . . وهي أن نجد حفرة في أرض بلادنا،

نرقد فيها دون ضجيج ، كما يرقد النمل ، والسديدان . . والحشرات الصغيرة . . والققط . . والكلاب الشاردة .

لا نريد أن نحمل على عربة مدفع . . ولا نريد أن يشيعونا إلى مشوانا الأخير بـ ٢١ طلقة مدفع وبموسيقى باخ . . ولا نريد أن يمشي وراءنا السفراء ووفود الدول الأجنبية . . ولا نريد أن تنقل خبر موتنا . . وكالة اليوناي تديرس . . ولا وكالة تاس . . ولا نريد مراثي . . ولا خطابات ولا قصائد عصماء . . نتحدث عن فضائلنا وسجاياتنا . . وعدد الجمعيات الخيرية التي أسستها .

كل ما نريده . . متران من أرض الوطن . . نضطجع فيها ونقول لكم :
Good Night . كل ما نريده أن نموت مستورين . . وأن يسمح لأولادنا أن يمشوا وراءنا . . وأن يقرأ القرآن على روحنا المعذبة . . حتى نثبت لله عز وجل حين نلاقي وجهه . . أننا كنا مؤمنين»^(٨) .

يجب ألا نخدع بالجملة الأولى في هذا النص : «لم تعد مشكلة الإنسان العربي أن يجد شقة يسكن فيها . . .» وبالجملة التالية : «إن المشكلة الكبرى التي يواجهها المواطن العربي . . هي أن يجد قبراً يدفن فيه» ، فما كانت مشكلة الإنسان العربي أن يبحث عن قبر في يوم ما ، وإذا وجدت فهي حالة ذات ظرف معين ، وعلى وجه التحديد ارتباط الإنسان بالغرابة المكانية ، وقد رأيناها عند أمل دنقل ، حين غرق صديقه المصطاف في البحر السكندري ، وهي لا تمثل محنة أو مشكلة كبرى للإنسان العربي ، إن مشكلة نزار هنا خاصة ، وهي ترتبط بالغرابة المكانية ، أو بالغرابة السياسية التي حتمت أن يعيش نزار في لبنان قبل وفاة زوجته بلقيس ، ولكن حرقة الشاعر تحولت إلى فن موظف في السياسة ليس أكثر ، وقد استغل الواقعة في تضيق الخناق على أقل الأحلام التي تدور بخلد الإنسان العربي ، ليدين من ورائها المدينة في وجهها السياسي ، وإحكام القيود حول الأحلام الصغيرة بهذا الشكل المرعب يدفعنا إلى الحديث عن الغربة السياسية .

الغربة السياسية :

ماذا يحدث للشعراء الذين نزحوا إلى المدينة ، وهم يطمحون لآمال كبيرة في تحقيق ذواتهم من خلال المدينة : مصنع القرار السياسي ، حين يكتشفون عن قرب أن مصنع القرار غير سليم؟ وكيف يزدهر الفن في إطار المدينة التي تحارب الحريات ومن أجل هذا الازدهار حضر؟ إن المدينة التي ترسف في أغلال العبودية ، أو تمارس الظلم والاستعباد مع أهلها مدينة كئيبة وقييحة الوجه ، ويشعر الإنسان الشاعر فيها بالغربة ، وهي غربة غير التي رأيناها في الباب الأول ذات طابع رومانسي ، ولكنها غربة سياسية ، لا يأتلف فيها الشاعر مع النظم القائمة ، لأنها لا تعمل من أجل الأهداف النبيلة للشعوب ، وكم نغم السياب على المدينة يوم كانت كذلك بغداد ، وطوال هذه الفترة من اضطرابه السياسي وهو في صراع مرير مع بغداد ، ولعل جيكورياته في هذا الديوان تمثل ثورته على المدينة ذات الوجه السياسي القبيح ، وهذا معنى يجب ألا يغيب عن الأذهان في رؤيتنا لهذه الجيكوريات الآتية في مرحلة نضج الشاعر ، ولكن الذي لا يحتاج إلى تأويل أن تتحول بغداد كلها إلى مبغى وكابوس في قصيدته «المبغى»^(٩) :

بغداد مبغى كبير

(لواظظ المغنية

كساعة تتك في الجدار

في غرفة الجلوس في محطة القطار)

يا جثة على الثرى مستلقية

الدود فيها موجة من اللهب والحريز

بغداد كابوس : (ردى فاسد

يجرعه الراقد

ساعاته الأيام ، أيامه الأعوام ، والعام نير:

العام جرح فاغر في الضمير)

إلى هنا يمكن أن تكون بغداد وجهها اجتماعيا كريها ، ولكن وجهها السياسي يظل بعد ذلك مباشرة ، يحسم أي الوجهين في بغداد يريد الشاعر:

عيون المها بين الرصافة والجسر

ثقوب رصاص رقشت صفحة البدر

إن هذا التلويح في البيت الشعري القديم أحدث انعطافا حادا إلى تجربة الشاعر المعاصرة ، وهي تجريته السياسية ، انتزعه الشاعر من أجمل مسرى له في الغزل ، وطوعه لمغازيه في حربه على المدينة الظالمة المستبدة ، ومادام التشوه قد حدث في الطبيعة الجميلة ، فإن الشاعر يستمر في توليد الصورة المشوهة التي أملت بالبدر:

ويسكب البدر على بغداد
من ثقبى العينين شلالا من الرماد
الدور دار واحدة ،
وتعصر الدروب ، كالخيوط ، كلها
في قبضة ماردة
تمطها ، تشلها ، تحيلها دربا إلى الهجير
وأوجه الحسان كلهن وجه «ناهدة»
(حببتي التي لعابها عسل
صغيرتي التي أردافها جبل
وصدرها قلل)

الخراب الذي حل ببغداد كان عاما وشاملا ، صادرا عن رؤية سياسية واعية ، وليس وجدانا رومانسيا مضببا ، إن الدور لا تكون دارا واحدة إلا إذا كانت تشترك جميعها في كارثة ، وهذه الشركة هي التي توحد بينها ،

وتفصح الكارثة الشاملة عن نفسها حين نعلم أن دروب المدينة تعصر كالخيوط ، وهذه الخيوط «كلها في قبضة ماردة» إن هذه القبضة الماردة هي قبضة الطغيان السياسي ، الذي حول الشعراء المناوئين له إلى غرباء حتى ولو كانوا في أوطانهم .

وقد شارك حجازي في النقمة على بغداد - كالسياب - وذلك في قصيدته «بغداد والموت»^(١٠) (سبتمبر ١٩٥٨) :

بغداد درب صامت ، وقبة على ضريح

ذبابة في الصيف ، لا يهرها تيار ريح

نهر مضت عليه أعوام طوال لم يفض

وأغنيات محزنة ،

الحزن فيها راكد لا ينتفض!

وميت ، هيكل إنسان قديم ،

سيف على صدر الجدار ، خنجر من النضار ،

.....

بغداد سور ماله باب

بغداد تحت السطح سرداب

.....

الجواب :

عبدالوهاب البياتي تنفس من خلال صورة الجواب مرتين : الأولى في اغتراب داخلي وذلك من خلال ديوانيه الأولين وهما : «ملائكة وشياطين» وكان اغترابه الداخلي رومانسيا ، و «أباريق مهشمة» واغترابه فيه مزيج من الرومانسية والوجودية والواقعية ، والمرة الثانية التي اغترب فيها البياتي أضاف إلى غربته الداخلية تجربة الجواب الخارجية ، وذلك في دواوينه التالية ، وهذه الغربية هي التي تهمن الآن أكثر ، حيث كفانا البياتي مؤونة

الحديث عن مدينة أوائل الأربعينيات المزيفة، التي «قامت بالمصادفة، وفرضت علينا، لم تكن تملك من حقيقة المدينة أكثر من تشبهها بهلوان أو مهرج يلصق في ملابسه كل لون أو أية قطعة يصادفها، أما أعماق المدينة الحقيقية التي عاشت قرونا عديدة على ضفاف «دجلة» وولدت وعاصرت حضارات عظيمة، فقد شعرت بأنها ماتت واختفت إلى الأبد، ولم أكن أرجو لها عودة، وإنما رجوت لها امتدادا كامتداد النهر الذي ينبع ويجري إلى البحر الكبير يعانقه ويذوب فيه، ومن هنا كانت الثورة على المدينة رفضا لشكلها القائم، ولم يكن رفضا عاطفيا، وإنما كان بذرة لتمرد هو الذي ولد الثورة، ومثل مدينتنا الشبيهة بالمهرج كان جيلنا الذي استعار ثيابا وأزياء من كل عصر، حتى فقد شخصيته وصوته الحقيقي، وقد ولد هذا الانقسام شعورا بالتناقض بين الفكر السائد والواقع القائم أماننا، ولم يكن هذا الشعور قائما من الفراغ، وإنما قام على شعور طبقي سابق وحاد، ولكن هذا الشعور لم يكن حقدا، وإنما كان إحساسا بفقدان العدالة وانقلاب الأوضاع، الشيء الذي لايتطلب عملا فرديا قائما على الحقد، كنا بحاجة إلى شعلة تلتهب لتحرق هذا الواقع وتطهره^(١٣).

وهذه الرؤية التي كانت تحاول التخلص من الرومانسية وتبحث عن نهج جديد للتعبير عن الواقع المزري والتمرد عليه، ليست رؤية البياتي وحده، وإنما تنطبق على جيل الرواد للشعر الجديد من خلال الصحبة الأدبية مع السياب وبلند الحيدري، ويناظرهم في مصر عبدالصبور وحجازي، كما أن هذا التصور مر في مساره من البعد الاجتماعي إلى البعد السياسي في تلازم حميم لايمكن الفصل بينهما، والتمرد غير الرفض، ففي التمرد محاولة لتجاوز المألوف والمشاع من الشعر، يقود إلى الثورة على أساليب التعبير المعاصر في القصيدة الجديدة، والتي كانت معادلا موضوعيا للموقف الاجتماعي والموقف السياسي في الوطن العربي.

كان الجواب هو الطابع العام لديوان «المجد للأطفال والزيتون» منذ قصيدته الأولى لجمال عبدالناصر، الذي يعتبره مخلصا من الغربة السياسية في الوطن العربي، إلى آخر قصيدة في الديوان، «الموت في الحريف»، مروراً بـ «قصائد إلى يافا»، التي لم يتوقف فيها عند تسجيل صور الجريمة، بل كشف عن المجرمين، وعن طريق الخلاص، حالماً «بالعودة» - عنوان الأغنية الأخيرة ليافا -، وإن كانت عودة للمسيح بلا صليب:

وكأن حلمت بأنني بالورد أفرش والدموع طريقكم

وكأن يسوع

معكم يعود إلى (الجليل) بلا صليب (١٤)

وقد توسل البياتي ألفاظاً مثل: الفراشة، العصفور، الطيور، وهي ألفاظ تشبي بالرحيل والعودة والحرية، مع الريح، والقطار:

«أنا لا أزال، هنا، أغني الشمس محترقا

أغني لا أزال

والريح والعصفور في بيتي ينازع . . .» (١٥)

«المجد للأطفال في ليل العذاب

وفي الخيام

المجد للزيتون في أرض السلام

وللعصافير الصغيرة وهي تبحث في تراب

حقلي . . .» (١٦)

«الريح في المنفى تمب، كأن شيئاً في مات» (١٧)

«ألا يا قطار الشمال البعيد

إلى شرق برلين، عجل بنا

فعما قليل يشق السماء

هتاف الجماهير: «إنا هنا»

وغاب رصيف القطار
ومنديلها لم يزل في يدي
وسروتنا تصنع الأختنيات
عصافيرها بانتظار الغد
وأنا وإخوتي الجائعين
وشعبي الحزين
تلاحقني» (١٨)

ويحيي أطفال «وارسو» :

أسمع الشمس تغني في فؤادي
وشراع السندباد
في البحار الآسيوية
أبدا تنفخ فيه الريح أنشودة حب

.....

ليت لي - يا أيها القلب الأسير -

مثل أشعاري، جناحين، إلى وراسو أطيرو
مثل عصفور على أبوابها الخضراء أغني (١٩)

والملاحظ أن جَوَاب البياتي يعانق الحرية في عشاق الحرية وبلاد الحرية
من وجهة نظره الأيديولوجية، ولذلك فإن المدينة الأوروبية الشرقية تمثل
لديه مناخا وبيئة تحتذى للخلاص من ظلمات وطنه، يكون الشاعر
مبتهجا في «برلين الشرقية» و«وارسو»، و«يتنظر» «رفاق الشمس» الأحرار على
أبواب «مدريد» و«في أسواق طهران القديمة» و«أحياء شيكاغو»
الدميمة، وكل ذلك في سبيل إشراق عراقية :

إنها الشمس التي من أجلها ناضل آلاف الرفاق
في الهوى تشرق، في ليل العراق

وعلى أبواب مدريد ، وفي أسواق طهران القديمة
وعلى الموتى ، وفي أحياء شيكاغو الدميمة» (٢٠)

وفي «أشعار في المنفى» نرى جَوَاب البياتي رافعا راية النضال ضد أعداء
الإنسان ، وتكثر كلمات مثل : تلاق ، عودة ، رحيل ، رجوع :

والتقينا في المعرة

وعلى بردتك البيضاء زهرة ،

وغمامة

.....

صاح إنا

أبدا من عهد عاد نتغنى

والأقاحي والقبور

تملاً الأرض ، ولكننا عليها نتلقى

في عناق أو قصيدة» (٢١)

وهو في «موال بغداد» يحلم بالثورة على الطغيان السياسي في العراق ،
ويتكرر معه سؤال «متى أرى» معاشا وطنه في أبعاده التي يتمثلها الغرباء
عادة عن أوطانهم :

متى أرى سماءك الزرقاء

تنبض باللهفة والحنين؟

متى أرى دجلة في الخريف

ملتها حزين

تهجره الطيور؟

وأنت - يا مدينة النخيل والبكاء -

ساقية خضراء

تدور في حديقة الأصيل؟

متى أرى شارعك الطويل
تغسله الأمطار
في عتمة النهار؟
وأعين الصغار
تشرق بالطيبة والصفاء
وهم ينامون على الرصيف؟
متى أرى شعبي - يا مدينة النجوم
والشمس والأطفال والكروم -
وهويسد الأفق بالرايات
ويصنع الثورات؟
.....

متى أرى سماءك الزرقاء
ووجهك الصامد ، يا مقبرة الأعداء؟ (٢٢)

ولكن جَوَابُ الشاعر لا يعود من المنفى ، ولا يموت ، فإن «سنوات
المنفى / علمت الطائر / وهو يموت / أن يبقى حرا / ينتظر الفجر» .
(صباحات من الفقر ص ٣٩٩) ، ويتحول الجواب إلى هائم أبدي - مع
ارتياحه إلى قيم جديدة - ، حتى يصبح في المنفى إليها ينتظر الفجر، من
خلال الموت العصري في الظهيرة :

وتمزقت وقاتلت طواحين الهواء
وامتطيت القمر الأسود مهرا عبر صحراء غنائي
وصنعت الشعر من آلام أهلي الفقراء
ثم ماذا؟ هذه أنت حزينة
تمضغين الثلج والأوراق في ليل المدينة
.....

فارس مات على دين الملايين الفقيرة

مات في أرض غربية

مات لم تعول على تابوته الأصفر، لم تعول حبيبة (٢٣)

والخيام/ الجواب/ البياتي، واحد من آلهة المنفى، يغني بلاد فارس
وعذاها في حقول الزيت، وطفله المصلوب في مزرعة الشاه، شأنه شأن
الأحرار في كل بلد يئن تحت نير الطواغيت:

وخلفناه في الساحة، لا تطرف عيناه

«وداعا»، قالها واختنقت في فمه الآه

«وداعا لك يا طهران، يا صاحبة الجاه

وداعا لك يا بيتي، وداعا لك أماه»

ودوت طلقة، واختنقت في فمه الآه. (٢٤)

ورحلة الجواب مستمرة في «عشرون قصيدة من برلين»، وهو - فيما
نعرف - أول ديوان يكتب في واحد وعشرين يوما، قصيدته الأولى في ٣-٥ -
١٩٥٩م، والأخيرة في ٢٣ في نفس الشهر، أي بمعدل قصيدة يوميا، ومن
خلال الديوان نحس أن الجواب قد عشق برلين، وعشق شخصها
«تيلمان» و«هانسن - كروتسبرغ» و«أمهات جنود ألمانيا الديمقراطية»
والعامل «بيتر بارتز» من درسدن، و«أنكريد فايس» - مدينة - ، و
«ديمتروف» و«ميدان ماركس - انجلز»، و«لينين» وأم «فاتزاروف» في
قصائد «بريشت» و«غوتيه وشيلر» و«آنا سكرز» مؤلفة كتاب «الأموات
يقون شبابا» والبروفسور «يونكر» عميد المعهد الآسيوي في برلين يومئذ،
وصديق الشاعر «تيفلت»، ومن هنا نعرف أن الشاعر عنى، وعننى نفسه
وقارئه بأسماء ذات منحى اشتراكي، ليعرب عن أيديولوجيته التي تلون
عاطفته تجاه المدينة، فالمدن الاشتراكية أصبحت من منظوره مدنا فاضلة،
والدعوة إلى الاشتراكية في ذاتها وجه حضاري إذا وضعت في مقابل المجتمع

المتخلف ، إذا لم تكن مجرد شعار ودعاية ، وهي عند الشاعر البياتي تجسد موقفه من الحياة ، ولو هذه الكثرة الغالبة من الأسماء التي كادت تجعل من قصائد الديوان نظماً مسطحاً ، لولا ذلك لاستقطبت آفاق قضيته في أبعادها الإنسانية ، ولكانت حرية برؤية فنية تكشف حقيقة الإنسان في صراعه مع العالم ، بالرموز الإنسانية الحزينة التي تصور استمرار الحياة على الرغم من عوامل الموت والفناء ، فسر الحياة الخطير في قوة الاستمرار ، فقد تسقط أنت أو أسقط أنا ، ولكن الحياة تبقى ، وهذا سرها الأعظم الذي يجب أن تعيه جيداً ذاكرة الفنان .

ويعود جواب البياتي في «كلمات لا تموت» مجللاً بطابع عام من الحزن ، إن فارسه الظافر المتأني على الموت رغم أحزانه يمتطي جواد شعره نحو الينابيع البعيدة طلباً للحب العظيم ، حب أطفاله وشعبه ، مغامراً جباراً ، ينتظر الخلاص من الجلال الذي يقف بينه وبين بغداد :

بغداد برحنا الهوى ، لكن حراس الحدود
يقفون بالمرصاد . . حراس الحدود
يامن أغنيها ، فتسألني لماذا لا أعود
لم تسأليني * . . والليلالي السود دونك والسدود
أنا في دمشق لسانك العربي . . قيثار وعود
أنا من دمشق أمد أجنحتي لثورتنا وقود^(٢٥)

وفي مدينته يتناول العبث بأقدس المقدسات
«الله في مدينتي يبيعه اليهود
الله في مدينتي مشرد طريد»
«الله في مدينتي يباع في المزاد
دعارة الفكر هنا رائجة ، دعارة الأجساد»^(٢٦)

* المفروض لغويا أن تكون الجملة «لم تسأليني» .

ويكتب في ١٦-٧-١٩٥٨ من موسكو مفصحا عن الوجه الجميل
الذي ارتدته المدينة في «١٤ تموز»:

الشمس في مدينتي

تشرق، والأجراس

تقرع للأبطال

فاستيقظي حبيبتي

فإننا أحرار

كالنار . كالعصفور . كالنهار

فلم يعد يفصل فيما بيننا جدار

ولم يعد يحكمنا طاغية جبار (٢٧)

وفي مرحلة الثورة* هذه يبدأ في المزج بين الواقعي والرمزي، ففي
«قصائد من فيينا»، يلحن جَوَاب البياتي جدار المدينة، والذي يعني المدينة
الغربية، ولذلك فهو حانق عليها:

حلمت أي هارب طريد

في غابة، في وطن بعيد

تتبعني الذئاب

عبر البراري السود والهضاب

حلمت - والفراق يا حبيبتى عذاب -

أني بلا وطن

أموت في مدينة مجهولة

أموت يا حبيبتى . . وحدي بلا وطن (٢٨)

ولذلك يصاب الجَوَاب بالضجر من أوروبا المستغلة، ويتمنى العودة

* نعلم هنا مرحلة البياتي التي يمر بها بعد مرحلة التمرد على الواقع المزري في أشعاره السابقة.

«وودت لو عدت إلى دمشق» (عيد ميلاد ص ٥٥٢)، ولكن:

مديتتي بعيدة، لا تلعبني بالنار
أنا إذا اخترت مصيري، أه... لا أختار
فلتغسل الأمطار

نافذتي، وليقبل النهار
فلم أعد أنتظر القطار (٢٩)

وفي حالة اليأس من العودة كان يتقوت بالذكريات، ففي «تذكار من بغداد» (٣٠) لا يتذكر إلا نخلة وقبرة طارت مع الشمس، وهي ليست مجرد ذكرى قروية لا تنسى، فالشاعر لا يمر بمرحلة تتراوح فيها نفسه بين القرية والمدينة، أو مرحلة جنين إلى القرية، فقد تجاوز المرحلتين، بل يجب أن تفهم الذكرى في بعدها الرمزي، ومن أبسط الرموز التي ترتبط بالعراق كله رمز النخلة، والقبرة التي طارت عن هذا الوطن رمز للشاعر نفسه، الذي رحل عن وطنه وراء شمس الحرية والثورة، رحل من وطن الظلام السياسي الذي لا يعرف النهار لعله يعود إليه بقبس أو جذوة من النار:

يا نخلة في سجن بغداد، أتذكرين

غناءنا الحزين؟

قبرة طارت مع الشمس، وهذا كل ما أذكره،

يا حسرة السجين

قبرة طارت مع الشمس، وفي بغداد من صداحها أنين

يا نخلة في وطني النائي، أتذكرين؟ (٣٠)

ولأن الشاعر ذو فكر موجه، فإن المدينة الغربية دائما كريمة، لأنها رمز للاستعمار والرأسمالية، ومن هنا يصور ساءها بلا نجوم (١ ص ٥٥٦) وحضارة الغرب تنهار (١ ص ٥٥٧) وأوروبا عجوز مقطوعة الأثداء عاهرة قد فاتها القطار، ورجالها بغاة وجوف (١ ص ٥٥٨، ٥٥٩) موظفا مقولة إليوت الشهيرة

في قصيدته «الرجال الجوف» في دمع المدينة الغربية، وصديقته في فيينا صغيرة،
وعواطفه باردة، لا يجبها لأنه ترك عواطفه في دمشق مدينة الشمس، ودمشق هنا
رمز لمدينته تماما، فأسماء المدن كثيرا لا تعني إلا رموزها:

مائدتني موحشة ومقعدي جليد

يا دمية تجهل ما أريد

عودي إلى بيتك يا صغيرتي، عودي إلى فارسك الجديد

عودي وخليني هنا، أمضغ قلبي، أنزوي وحيد

أنا إذا استيقظ فيك الشوق إنسان من الجليد

عواطفني تركتها هناك . . في دمشق

في مدينة الشمس التي في الليل لا تغيب^(٣١)

ولأن الشاعر الأصيل سياسي شريف يرفض الجوّاب الذي لا شرف له، متخذا
له نموذجا من «أبو زيد السروجي» (٣٢) بطل مقامات الحريري (القاسم بن علي
٤٤٦-٥١٦هـ = ١٠٥٤-١١٢٢م)، والسروجي نموذج لكل الناس الذين على
شاكلته في كل زمان ومكان، يجتال على الناس، مستجديا، يبيع نفسه وفنه، وبلا
حياء يقبل أيدي الناس ويسبهم، وهو في تزلفه لا تهمه المدينة في شيء، فهو يغني
في دمار بغداد على يد هولاكسو، وفي استسلام طروادة، وحينما تنصب المشانق في
قلب مدريد وأبوها، لأنه يتكرر وينسرب في الزمان والمكان متقلبا كالحرباء،
يأكل على جميع الموائد.

وحينما يعود جوّاب البياتي إلى بغداد في ٢-٢-١٩٥٩، يكتشف أن
المطر - رمز الخصبوبة - لم يهطل بعد، ومازال يحلم وحده دون أن ينفجر
السحاب، مفيدا من السياب هذا الرمز الغني (١ص ٥٧٧، ٥٧٨)،
فيرحل طائرته العندليب إلى موسكو، ويكتب في ١-١٠-١٩٦٠ «إلى امرأة لا
اسم لها»، وفي اعتقادنا أن هذه المرأة غير المسماة هي بغداد التي لم ير فيها
حلم العودة يتحقق بالشكل الذي يتمناه:

العندليب يطير عبر الثلج والظلمات والألم الدفين
العندليب يطير، لكنني سجين
بين الكؤوس وبين ضحكات السكارى الراقصين
عيناك في عيني، ولكنني أذوب من الحنين
لعوالم لم تعرفيها، أنت، يا نتنا وطن
لعوالم لم تسمعي عنها، لأنك - يا غبية - قطة في مطبخ الليل الرهين
لم تعرفي إلا وجوه الداعرين
لم تعرفي إلا ابتزاز نقودهم، إلا بأنك سلعة للطلالين
لاتكذبي، فعيونك البلهاء تخبرني بأنك تكذبين
لاتكذبي، فعيونك البلهاء تبحث في عيون الراقصين
عن لعبة أخرى، وعن ثور بدين
مالي، خذي كيس النقود، وغادريني، أيها اليوم اللعين
قلبي! سأسحقه، وأمضي جامد العينين، مرفوع الجبين^(٣٣)

ولولا طيران العندليب عبر الثلج، وهي صورة بياتية، ولولا البعد الرمزي للقصيد، لكان البياتي قد استعار كل شيء: صور ومفردات ونفس نزار قباني، وحتى البعد الرمزي كثيرا ما نراه في نسايات نزار، والبياتي يغترف من جميع البحار والأنهار الشعرية، عربية كانت أو أجنبية، وهذا في حد ذاته ملمح ثر، على شريطة ألا ينسى الشاعر نفسه فيتحدث من خلال الآخرين .

جواب البياتي عائق «باريس» وهي تجاهد الفاشست، ولكن من خلال «لويس أراغون» في صورة من تحولات المدينة الغربية (١/٦٣٣)، كما عائق مدينة «مدريد» وهو يكتب للأديب «أرنست همنجواي»، ويختار «مدريد» مع أن من يرثيه أمريكي تجول في مدن كثيرة، لأن هذه المدينة في تلك الفترة - الثلاثينيات - كانت تمثل أزمة ضمير إنساني اهتز لها همنجواي فقطع

رحلته في أفريقيا ليتابع الحرب الأهلية الأسبانية، لذا حدد البياتي الزمان
والمكان في رثائه للأديب الكبير «همنجواي» :

الموت في مدريد
والدم في الوريد
والأقحوان تحت أقدامك والجليد
أعياد أسبانيا بلا مواكب
أعياد أسبانيا بلا حدود
لمن تدق هذه الأجراس؟
وليل غرناطة تحت قبعات الحرس الأسود والحديد
يموت والأطفال في المهود
يكون . لوركا صامت ، وأنت في مدريد
سلاحك الألم»

(٦٠٩-٦٠٥ /١)

فالإطار يحدد الصراع ضد الطغیان السياسي ، الذي يدفع الإنسان ثمنه
غالياً ، كما أن لأسبانيا علاقة مميزة بالشاعر، فهي موطن «لوركا» الذي جاء
في القصيدة متوحداً بـ «همنجواي» ومن ورائهما الشاعر بطبيعة الحال ، ثم
الإنسان في كل زمان ومكان .

الحرية السياسية :

إن تجربة الشاعر السياسية غالباً ما تتكثف وتترمز في المدينة، لأنها
مكانه وقيده وشاهد هوانه ، وهذا ما يجعل تحليل الحرية السياسية الشعرية
عميق الارتباط بمشكلة المدينة ، والحرية وثيقة الصلة بالاعتراب السياسي ،
لأن فقدانها في داخل الأوطان يؤدي إلى الاعتراب السياسي ، ولذلك فإن
المدينة التي تحارب الحريات مدينة كريمة ، وكرهيتها نابعة من النظم

السياسية التي تحجر على الحريات، وكان الشاعر أمل دنقل من خيرة الشعراء الذي ألحوا على ملمح الحرية، أو على وجه الدقة فقدان الحرية.

ونبدأ معه من ديوانه الثاني «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» ففيه تبدأ مرحلة التنبؤ الشعري بالكوارث التي تحل بالشعوب بسبب فقدان الحريات، ففي مجموعة من القصائد أرخ الشاعر لها قبل هزيمة ١٩٦٧م، كلها تحدد ما يمكنه المستقبل الرهيب الذي تؤدي إليه بالضرورة سياسة النظم الحاكمة من القمع والاضطهاد.

في «كلمات سبارتاكوس الأخيرة»^(٤٧)، والتي أرخها الشاعر في أبريل ١٩٦٢، توارى الشاعر خلف قناع سبارتاكوس، الذي ثار على الطغيان فكان جزاؤه الموت، وبعد موته خاطب جماهير الشعب المقهور بخلاصة تجربته مع الحرية، في مضمون يتجدد عبر التاريخ، فقصة الحرية تبدأ مع بداية الإنسان، وستظل قضيته مادام هناك حكام طغاة وشعوب مستعبدة، والقصيدة تتكون من مقاطع أربعة.

في «مزج أول» مجد سبارتاكوس / أمل الرأي الآخر، المعارضة التي تورث الخلود مصحوبا بالألم الأبدي من خلال أول صورة معارضة في الخليقة، يوم أن عارض الشيطان الأمر الإلهي الصادر إليه بالسجود لأدم، وبذلك يكون الشاعر قد رجع بالمعارضة إلى أول صورة لها، مفيدا من الشاعر الإنجليزي بيرون في هذا المعنى، ومن قبل بيرون الشاعر الصوفي الحلج الحسين بن منصور أبو مغيث المعروف بالحلاج توفي سنة ٣٠٩هـ / ٩٢٢م - في كتابه «الطواسين»، وفي بقية القصيدة ينقض هذا التمجيد في أسى مرير، ولكنه نقض في حقيقته للإثبات لأنه مبني على السخرية واليأس من أوضاع الطغيان السائد، يقول سبارتاكوس:

يا إخوتي الذي يعبرون في الميدان مطرقين

منحدرين في نهاية المساء

في شارع الإسكندر الأكبر:
لا تخرجوا . . . ولترفعوا عيونكم إلي
لأنكم معلقون جانبي على مشانق القيصر
فلترفعوا عيونكم إلي
لربما إذا التقت عيونكم بالموت في عيني
يبتسم الفناء داخلي . . لأنكم رفعت رأسكم مرة

.....
.....
.....

لأن من يقول «لا» لا يرتوي إلا من الدموع
فلترفعوا عيونكم للشائر المشنوق
فسوف تنتهون مثله غدا
وقبلوا زوجاتكم . . هنا . . على قارعة الطريق
فسوف تنتهون ها هنا . . غدا
فالانحناء مر
والعنكبوت فوق أعناق الرجال ينسج الردى
فقبلوا زوجاتكم . . إني تركت زوجتي بلا وداع

والطباقي هنا بين رفع القامة والانحناء ليس حلية لفظية كهذا البهرج
الذي عرفناه في بعض شعرنا القديم ، بل يمثل رمزين لمتضادين هما :
الحرية ، والعبودية ، وعليهما يغزل الشاعر جميع خيوطه ، ولأن سبارتاكوس
دفع حياته ثمنا لحرية ، وسيدفع العابرون حياتهم تبعا له ، لأنهم تجرأوا
ورفعوا رؤوسهم كي يشاهدوا المصلوب ، نرى سبارتاكوس يتنكس ولا
يطالب الأجيال القادمة - التي يمثلها ابنه - بالتضحية بحياتهم :

وإن رأيتم طفلي الذي تركته على ذراعها بلا ذراع

فعلموه الانحناء!

علموه الانحناء!

الله لم يغفر خطيئة الشيطان حين قال: لا!

والودعاء الطيبون

هم الذين يرثون الأرض في نهاية المدى

لأنهم لا يشنقون.

فعلموه الانحناء..

وليس ثم من مفترّ

لا تحلموا بعالم سعيد

فخلف كل قيصر يموت: قيصر جديد!

وخلف كل ناثر يموت: أحزان بلا جدوى.. ودمعة سدى

وفي «مزج ثالث» يتوجه سبارتاكوس إلى قيصر - رمز كل طغيان في كل عصر - معترفاً بخطئته، ويستسمحه أن يدعه يقبّل الحبل الذي يلتف على عنقه، والحبل هو يد القيصر، وهو مجده في استئلال الشعب، ومنح البطل قيصر هدية هي حجمته ليشرب فيها خمره، وهذه الجمجمة هي وثيقة الغفران للقيصر، فقد مات البطل غير حاقد عليه، لأن كلا منهما قد استراح من الآخر بهذا الاستشهاد الاضطراري، ولكنه في نهاية حديثه إلى قيصر يوصيه بأن يرحم الشجر، فلا يستخدم جذوعها أعواداً للمشائق، فربما يحتاج إليها القيصر في عام الجوع الذي سيأتي، فلا يجد قيصر ثمراً ولا حتى ظلاً يفيء إليه، لأنه قد اجتث الحياة كلها، فلن يجد ملجأً إليه عندما تقوم عليه ثورة الجياع الذين يبحثون عن الحرية، وهذا الرجاء من سبارتاكوس لقيصر متضمن التوعد والنذير بالمخلص البطل الذي أثمره دم الشهيد، وهذا المخلص البطل هو «هانيبال» الذي

سيجيء في «مزج رابع» وهو الذي سيحرر المدينة - روما من متاعبها
وقرطاجة من حريق النار وهما في القناع رمزان لمدينة الشاعر المعاصرة
ومحتتها مع الطغيان السياسي :-

يا إخوتي الذين يعبرون في الميدان بانحناء

منحدرين في نهاية المساء

لاتحملوا بعالم سعيد

فخلف كل قيصر يموت : قيصر جديد

وإن رأيتم في الطريق «هانيبال»

فأخبروه أنني انتظرته مدى على أبواب «روما» المجعدة

وانتظرت شيوخ روما - تحت قوس النصر - قاهر الأبطال

ونسوة الرومان بين الزينة المعربة

ظلمن ينتظرن مقدم الجنود

ذوي الرؤوس الأطلسية المجعدة

لكن «هانيبال» ما جاءت جنوده المجعدة

فأخبروه أنني انتظرته . . . انتظرته . . . لكنه لم يأت!

وأني انتظرته . . . حتى انتهيت في حبال الموت

وفي المدى «قرطاجة» بالنار تحترق

«قرطاجة» كانت ضمير الشمس : قد تعلمت معنى الركوع

وينهي القصيدة بتكرار ما سبق قوله عن ابنه :

وإن رأيتم طفلي الذي تركته على ذراعها بلا ذراع

فعلموه الانحناء . علموه الانحناء . . علموه الانحناء

ولا يؤخذ على الشاعر هذه النهاية البائسة ، فإن واقع مرير، ورؤيته
تمتد إلى الزمن الآتي ، خوفا على المستقبل المرعب الذي سيتولد عن صورة
الحاضر القاتم، فمع هذه النهاية المظلمة الملحة في ظلمتها ، فإن الشاعر

لا يفقد إيمانه بالمستقبل ، الشاعر ينتظره و ينتظره في البطل المخلص «هانبيال» ، ولإيمانه بمجيئه يترك له وصيته واعتذاره حيث لم يكن بين مستقبله ، لأنه كان يعبد له الطريق بدمائه الزكية ، ومن هنا يختلط سبارتاكوس الذي تجدد في هانبيال بأسطورة «تموز» عند الشعراء التموزيين - رائدهم السياب - كما يتحد هذا وذاك في رمز المسيح ، الذي أفاد منه الجميع ، ولكن شاعرنا أمل دنقل بحث عن بطله المتجدد بطريقته الخاصة ، فلم يشرب من مياه الآخرين .

ويدير الشاعر لحن الموت في المدينة وكأنه يعلن موتها قبل أن تموت رسميا في شهادة الميلاد ، يقول معددا مستحدثات المدينة الملونة بأشكال التدمير ، في قصيدته «بكائية الليل والظهيرة» (٤٨) :

كان الطريق يدير لحن الموت - كان جهنمي الصوت - :

فوق شرائط التسجيل . . في أسلاك هاتفه المحنك . .

في صرير الباب من صدأ الغواية . . في أزيز مراوح الصيف

الكبيرة . . في هدير محركات «الحافلات» . . وفي

شجار النسوة السوقي في الشرفات . . في سأم المصاعد . . في

صدى أجراس إطفائية تعدو . . مصلصلة النداء

(كوني إذن ماشئت : ساقطة تدور على مواخير الموانئ ،

وجه راهبة تضاجع صورة العذراء ،

أما تأكل الأطفال ،

كوني أي شيء - فيه نغمس خبرنا الحجري - ملتهب الدماء)

وإذا عرفنا أن القصيدة كتبت في عام ١٩٦٦ ، أدركنا أن أصابع

الاستشعار لديه كانت تغمس الريشة في الفجيجة التي استوت على عود

الحريات المصادرة ، فينهي قصيدته على هذا النحو المتنبئ :

ماذا تخبىء في حقيبتك العتيقة . . أيها الوجه الصفيق

أشهادة الميلاد؟

أم صك الوفاة؟

أم التميمة تطرد الأشباح في البيت العتيق؟

وسيفصح العام التالي عن صك الوفاة، ولكننا مازلنا في معايشة
النبؤات التي بثتها الزرقاء قبل مجيء الخطر.

وفي المقطع رقم (١) من قصيدة «العشاء الأخير» (٤٩) يعتمد أمل
دنقل لغة الرمز، فيشير إلى الحرية بكلمة «الرياح»، ويرمز بـ «الماليك»
للسلطة العسكرية، التي تحولت من ميدانها الحقيقي في حراسة الحرية
وركزت جهودها في خنق الحرية، وطاردتها في الحواري والأزقة، وقد
اختبأت الحرية من قبضة العسكر في «قبو»، وقام أفراد الشعب بالتستر
عليها، ووقفوا على بابها يحرسونها، غافلين أو جاهلين مناخ الحرية،
والشروط الصحية التي يجب أن تتوفر لكي تحيا الحرية حياة طيبة،
فتكتشف جماهير الشعب وهي عائدة إلى الرياح/ الحرية بالبشارة، أن التي
يحرسونها من عسكر الماليك قد أصبحت جثة هامدة، لقد تسممت من
الركود في ظلمات القبو، فالقبو يقتل الرياح، وتكتشف الجماهير بعد فوات
الأوان أن شروط الحياة لحرية الرياح أن تستنشق الهواء النقي وأن تعبر في
مظهر الشمس، أي أن يقاتل الناس دونها جهارا، وأن يدفعوا ثمنها من
دمائهم، ولايكتفوا بمجرد التستر، لأنه ضرب من السلبية، والسلبية
شريكة في قتل الحرية، إذ الحرية تنتزع ولا توهب:

«الرياح» اختبأت في القبو حتى تستريح . .

. . فيه من أرجحة الأجساد فوق المشنقة

ووقفنا نحرس الباب، ونحمي الأروقة

بينما خيل الماليك تدق الأرض بالخطو الجموح

يقتفون الأثرا
يسألون الدرب عن خطوة ربح فيه، عن أية ربح !
فنغض البصرا!
ومضوا والسنيك المجنون يهوي، فيصب الشرا
وتواروا في الحواري الضيقة،
. . نحن عدنا نحمل البشرى لها
وهفتنا باسمها
وهزنا كتفيها عبثا . .
وتدلّت رأسها في راحتينا ميتة !
نحن كنا نحرس الباب، ونحمي . . اللافنة
وهي - تعويدتنا - لم نحملها !

في هذه الصورة التي تعتمد الرمز والواقعية معا يظهر ضرب موسيقي يرسم موجات متسقة، تنتهي كل موجة بقافية تتكرر ثلاث مرات، ما عدا قافية تتكرر مرتين، ونرسم للقوافي هذا الجدول ونفرغها فيه، ليكشف عما نريد قوله:

الهاء	الف	الراء	ها	اللام مع التاء المربوطة الهاء مع الهمزة
تستريح الجموح ريح	الميتة الضيقة	الأثرا البصرا الشرا	ها باسمها لم نحملها	ميتة اللافنة

تظهر حركة الوعي الفني بوضوح في الموجات الموسيقية الثلاثة الأولى، ذلك أن كل موجة تنطلق من حقيقة مشتركة، فكل موجة تتكون من عناصر ثلاثة - أي تتكرر القافية ثلاث مرات، فقافية الحاء تكررت ثلاث مرات، وكذلك القاف والراء -، هذه واحدة، الثانية أن كل مجموعة

موسيقية ، يربطها في عناصرها رباط واحد ، الأولى مرتبطة بالحركة ، الثانية ترتبط بالمكان والاحتناق ، الثالثة تتعلق بحاسة العين ، ما قيمة ذلك ؟

لكي نجيب عن هذا السؤال نقول : بالتأمل : في شخوص اللوحة لا نجد إلا ثلاثة : الرياح ، الممالك ، الشعب (نحن) ، هذه هي الشخوص التي تتحرك في الأبيات ، ثلاث تتعامل مع ثلاث موجات ، وكل موجة ذات ثلاث شعب ، ومعنى هذا أن المجموعتين الموسيقيتين الأخيرتين ليستا مؤتلفتين مع التشكيل الفني ، فالمجموعة الرابعة وإن دارت ثلاث مرات غير أنها لا رابط يجمعها غير قافية واهية ، أما المجموعة الخامسة والأخيرة فلا تدور إلا مرتين لا يجمعها جامع ، ومعنى هذا أيضا ، لو أن الشاعر قصر شكله الموسيقي على المجموعات المؤتلفة ، ولم يقحم في آخرها غير المنسق ، لكان أعجوبة في بناء الشكل ، حيث يكون كل ما في الشكل والشخوص ثلاثيات .

ونعود إلى تتبع الحرية السياسية ، لنرى الشاعر ينعاها في المقطع رقم (٣) من نفس القصيدة ، بيت تعجز اللغة عن أن تحوز معناه على النحو الذي صوره الشاعر :

(يفرض الرعب الطمأنينة في ظل المسدس)

أي نوع من الطمأنينة هذا الذي يفرضه الرعب في ظل المسدس في أعوام قبيل هزيمة ١٩٦٧م ؟ الحق أن الشاعر قد قال كلمته ، ونبه في حينه ، ودق أجراس الخطر .

وبعد النكسة يكتب أمل دنقل قصيدته «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» في ١٣-٦ ، وهي القصيدة التي أطلق اسمها على الديوان ، وزرقاء اليمامة من بني جديس ، من أهل اليمن ، وهي مضرب المثل في حدة النظر ، قالوا إنها كانت تبصر من مسيرة ثلاثة أيام ، وأندرت قومها بجيش حسان بن تبع الحميري الغازي لجديس ، فلم يصدقوها ، فاجتاحهم حسان ، والإنذار والتحذير

للخطر، وعدم الالتفات إلى التحذير، هو ما وظفه أمل دنقل في البكاء بين يدي
زرقاء اليمامة، حيث نبه كما نبهت، وصم قومه الأذان كما صمها أهل جديس،
واجتاحت إسرائيل العرب كما اجتاحت حسان قوم الزرقاء، وكلا المهزومين يتبين
حجم الكارثة بعد فوات الأوان.

وفي حديثه مع الزرقاء يبرز كلمة «تكليمي» لأن الكلمة تعبير وحرية، ولأنها
توقف مد الهزائم التي تتوالى على المجتمعات المحرومة من حريتها:

تكلمي . . أيتها النبية المقدسة

تكلمي . . بالله . . باللعنة . . بالشيطان

لا تغمضي عينيك، فالجرذان . . .

تلحق من دمي حساءها . . ولا أردها

تكلمي . . لشد ما أنا مهان

لا الليل يخفي عورتني . . ولا الجدران

ولا اختبائي في الصحيفة التي أشدها

ولا احتمائي في سحائب الدخان

تقفز من حولي طفلة واسعة العينين . . عذبة المشاكسة

(- كان يقص عنك يا صغيري . . ونحن في الخنادق

ونفتح الأزرار في ستراتنا . . ونسند البنادق

وحين مات عطشا في الصحراء المشمسة . .

رطب باسمك الشفاه اليابسة

وارتخت العينان)

ويختفي الشاعر وراء قناع عنثرة (. . . - نحو ٢٢ ق . هـ = . . . -

نحو ٦٠٠ م) الفارس الشاعر، الذي أغفله قومه، وتركوه بين العبيد، ولم
يعترفوا به سيدا وفارسا وشاعرا، وحين دهمهم الأعداء تخاذل كُماثم
وفرساتهم واستنجدوا بعنثرة في محنتهم، ويبرز الشاعر في هذا القناع كلمة

«أخرس» رمزاً للحرية السياسية المستلبة ، ويجعلها محوراً تنجم عنه الكارثة ، وبرفعها تدفع الكارثة ، ويجب التنبيه إلى أن الشاعر أخذ من القناع الأخرس ، ولم يأخذ منه اعتراف بني عبس بحريته ، إذ من الثابت تاريخياً أن عنتره رفض النزول إلى الميدان إلا بعد أن ساوم على حرته فاستنقذها من قومه ، والشاعر موفق كل التوفيق في ما أخذ وفي ما ترك ، لأن التعامل الصحيح مع القناع في إبراز ما يتفق مع تجربة الشاعر المعاصرة وإغفال ما عدا ذلك ، وتجربة الشاعر المعاصرة تتركز في الأخرس الذي وصل إلى نتيجته في الهزيمة ، بينما عنتره رفض الأخرس فلم يصل إلى نتيجته في هزيمة بني عبس ، ويكون مفهوماً أننا لو لم نستسلم للكبت لما وقعت هزيمتنا ، يفهم هذا بالإيجاء لا بالتصريح :

أيتها النبية المقدسة

لا تسكتي فقد سكتُ سنة فسنة . . . لكي أنال فضلة الأمان

قيل لي «أخرس . . . فخرست . . . وعميت . . . واتتمت بالخضيان

ظلمت في عبيد (عبس) أحرص القطعان

أجنز صوفها . . . أرد نوقها . . . أنام في حظائر النسيان

طعامي : الكسرة . . . والماء . . . وبعض التمرات اليابسة

وها أنا في ساعة الطعان

ساعة أن تخاذل الكماة . . . والرماة . . . والفرسان

دعيت للميدان

أنا الذي ما ذقت لحم الضان

أنا الذي لاحول لي أو شان

أنا الذي أقصيت عن مجالس الفتيان

أُدعى إلى الموت . . . ولم أُدع إلى المجالسة (٥٠)

وإذا كان الشاعر قد وفق في الأخذ والترك من قناعه مع عنتره ، غير أنه

من خلال قناعه غاب صوته وذاب في تجربة عنتره، فلم نعثر على تجربة الشاعر في الصورة السابقة، وكان أولى به أن يستحضر عنتره إلى الصراع العربي - الإسرائيلي ويجعله يتحدث عن هذا الصراع مراوفاً بين التجريبتين: القديمة والمعاصرة، كما راوح الشاعر بين تجربته وتجربة الزرقاء في نهاية القصيدة:

ها أنت يا زرقاء

وحيدة . . . عمياء

وما تزال أغنيات الحب . . والأضواء

والعربات الفارحات . . والأزياء

فأين أخفي وجهي المشوها

كي لا أعكر الصفاء . . الأبله . . المموها

في أعين الرجال والنساء؟

ويعود أمل دنقل للإلحاح على ملمح الحرية المفقودة في قصيدة «أيلول»^(٥٠) المؤرخة في سبتمبر ١٩٦٧، وأيلول رمز، الهزيمة، بعثه الشاعر من رحلة الموت ليكشف أكذوبة السلطة المستبدة، يرمز لها بتحكم سليمان في المردة، ويموت سليمان على عصاه، والجن مسخرون يعملون بأمره، «ما دلهم على موته إلا دابة الأرض تأكل منسأته، فلما خر تبينت الجن أن لو كانوا يعلمون الغيب ما لبثوا في العذاب المهين»^{*}، فالسلطة المتحكمة ميتة وتعيش بوهم القوة في خيال المستعبدين.

وقد بنى الشاعر قصيدة «أيلول» على مرتكزين: صوت، جوقة خلفية، الصوت له الصدارة كأنه اللحن الرئيسي يتعامل مع الأحداث والوقائع، بينما تقوم الجوقة ومكانها في الخلف بدور الموسيقى التصويرية

* من سورة سبأ الآية ١٤ .

المصاحبة للوقائع ، وبالتأمل في أنغام الجوقة نشعر أنها نعي على ما آلت إليه الأحداث في مصادرة الحريات ، وقبيل نهاية القصيدة يحدث نوع من تبادل الأماكن ، فتأخذ الجوقة مكان الصدارة ، ويتأخر الصوت إلى الخلف ، ولتقدم الجوقة في النهاية لا نجد لها مصحوبة بصفة «خليفة» ، مما يدل على وعي الشاعر وعيا بعيد المدى في إحكام عمله الفني ، هذا الوعي الذي يقول في الدال مايقول في المدلول ، فإذا قال : «الصوت» وهو الرئيسي ذو الصدارة : إن سليمان الحكيم سلطة ميتة ، تحيا بوهم القوة ، وقد فقئت عيناه ، وسرق خفاه الذهبان ، وحشر في أروقة الأشباح ، فمن الطبيعي أن يتنحى عن الصدارة ، وأن تتقدم الجوقة وتحتل مكانه ، في تبادل للمواقع ينسجم فيه الدال مع المدلول :

(صوت)

(جوقة خلفية)

ها نحن يا أيلول	أيلول الباكي في هذا العام
لم ندرك الطعنة	يخلع عنه في السجن قلنسوة الإعدام
فحلت اللعنة	تسقط من سترته الزرقاء . . الأرقام
في جيلنا المخبول!	يمشي في الأسواق : يبشر بنبوءته الدموية
.....	ليلة أن وقف على درجات القصر الحجرية
	ليقول لنا : إن سليمان الجالس منكفئا فوق عصاه
قد حلت اللعنة	قد مات ! ولكننا نحسبه يغفو حين نراه
في جيلنا المخبول	أواه!
فنحن يا أيلول	قال . . فكمنناه ، فقأنا عينيه الذاهلتين
لم ندرك الطعنة	وسرقنا من قدميه الخفين الذهبين
.....	وحشرناه في أروقة الأشباح المزدهمة

ومما يحمد للشاعر أنه في خضم الأحران العربية لا يفقد الإيمان
بالمستقبل ، فينهى قصيدته بأمل مبحوح في طابية ناعمة :

(صوت)	(الجوقة)
نتنظر الريح	هذا العام
من كل ضريح	أعطينا جرحانا آخر ما يملكه الصيف من الأنسام
.....	وبقينا في المهده المختنق المبحوح
من كل ضريح	لكنا من كل ضريح
نتنظر الريح	نتنظر الريح

كما أنه بإعادة التأمل في التشكيل نجد أن «الجوقة الخلفية» كانت
خلاقة في وضوح رؤيتها ، ولا تنتزعها من كلمات الصوت ، ومن هنا
احتفظت الجوقة الخلفية بأصالتها فلم تفقد نفسها في الأزمة وأصبحت
جديرة بأن تتقدم للصدارة وتحمل المسؤولية ، في الوقت الذي اندحرت فيه
السلطة إلى غرفة الأشباح ، وحينما حاولت أن تصنع موسيقاها لم تبتدع فنا
ينبع من داخلها وإنما انتزعتها من كلمات الجوقة ، وكأنه إيمان بأن الشعب
هو الأصل وهو المصدر ، لقد أخذ عنتره العبسي / الجوقة / الشعب مكانه
الحقيقي اللائق به ، وهكذا يقول التشكيل ما تقوله الدلالة .

وتعدد الأصوات ، كما في قصيدة «أبلول» ، وهو تعدد متلبس بالتنوع
الموسيقي في أحيان كثيرة ، «من وسائل أمل دنقل في تحريك قصائده على
محور سياقي درامي متفجر ، قد يصل أحيانا إلى مشارف الإطار
المسرحي حيث يتم استثمار الشكل المكتوب في توزيع الأدوار بين
الصوت والجوقة الخلفية ، ويحشد أكبر قدر من العوامل الدرامية في تقسيم
الصفحة إلى نهرين ، أحدهما وهو العريض للصوت ، والآخر للجوقة ،
ويحتاج القارئ إلى دربة خاصة ، كي يكتشف الطريقة التي ينبغي له أن
يتابع بها السطور ، فهو أمام نصين في لحظة واحدة ، واختلاف الإيقاع

والروبي والتكوين الداخلي لكل منهما هو الذي يجعل التكامل الدلالي بينهما يتم على مستوى البنية العميقة بتأثير التقاطع المكاني والزماني بين تلك العناصر المركبة» (٥١).

لكن الشاعر أمل دنقل في ديوانه التالي «تعلق على ما حدث» يعود إلى إبراز السلبية، في قصيدته «في انتظار السيف» (٥٢)، يلتقط رموزه المعبرة عن الحياة العامة، ويمنحها دلالات سياسية معينة:

تقف الأسواق يومين . . وتعتاد على «النقد» الجديد
تشتكي الأضلاع يومين . . وتعتاد على السوط الجديد
يسكت المذيعان يومين . . ويعتاد على الصوت الجديد

لقد انتزع الشاعر الرموز الثلاثة: النقد، السوط، الصوت، من دلالتها المعجمية، ووجد بينها - رغم تباينها في الوقائع اليومية، وأصبحت ثلاثتها تعني نظم الحكم الجديدة، ولا يهمننا أن نشير إلى أن النقد سلطة الحاكم الاقتصادية، وأن السوط عصاه العسكرية المهتدة، وأن الصوت إعلام الحاكم، بقدر ما يهمننا إبراز ما عناه الشاعر بقوة من السلبية واللامبالاة التي تقابل بها الشعوب نظم القهر والاستبداد المتتالية عليها، وتعد هذه الشعوب نفسها للتكيف مع القهر الجديد، ولكن تعود مع الشاعر خطايبته الخافتة في التفاؤل والإيمان بالمستقبل، حتى يصبح هذا التفاؤل ملمحا من ملامح الشاعر، على خلاف البياتي، الذي لم يفلح في العودة من اغترابه رغم نصائح صديقه التركي ناظم حكمت بالعودة والنظر إلى الجانب المشرق في الحياة، وعلى خلاف السياب الذي لم يلتق مع المدينة في أية مرحلة وأي شكل، فإني أمل دنقل قصيدته «في انتظار السيف» كما أنهى قصيدة «أيلول»، يقول مخاطبا مدينته/ وطنه، بعد الأبيات السابقة:

وأنا منتظر جنب فراشك
جالس أرقب في حمى ارتعاشك
صرخة الطفل الذي يفتح عينيه على مرأى الجنود

والجنود هنا ليسوا سلطة ، ولكنهم الفوارس المحاربون في الميادين ،
لتخليص المدينة/ الوطن من أسر العدو.

قبيل النكسة بثلاثة أشهر تقريبا يمعن أمل دنقل في نعي الحرية
السياسية، من خلال «حديثه الخاص مع أبي موسى الأشعري» (٥٣)
(عبدالله بن قيس، ٢١ق هـ — ٤٤هـ = ٦٠٢ - ٦٦٥م) وهي قصيدة
ذات إطار جديد مستحدث، مأخوذ من صورة الحديث بين اثنين، كل
منهما يعرض ما عنده على الآخر، وما عند كل منهما منتزع من تجربته،
ولكن الحديث المتبادل يكمل بعضه بعضا، من خلال مشاهد قد يبدو أنها
متنافرة، ولكن المتأمل في مدلول الأحداث يستطيع العثور على الخيط الذي
يسلكها في قضية واحدة، هي قضية الظلم من جانب والضعف والخور
من جانب آخر وبين هذا وذاك تضيع الحرية :

إطار سيارته ملوث بالدم

سار ولم يهتم

كنت أنا المشاهد الوحيد

لكنني فرشت فوق الجسد الملقى جريدتي اليومية

وحين أقبل الرجال من بعيد

مزقت هذا الرقم المكتوب في ورقة مطوية

وسرت عنهم . . ما فتحت الفم

واضح أن هذا المشهد في الحديث المتبادل، من حديث الشاعر، فهذه
هي مدينته وهذا هو عصره في رموز واقعية، فصاحب السيارة السريعة
ملطخ بدماء ضحاياه دون مبالاة، وهو رمز لطغيان السلطة — وليس
الاستعمار والصهاينة فعنوان القصيدة لا يسمح بهذا التفسير (٥٤) -
والشاهد الوحيد على الجريمة هو الشعب، يرى ما يحدث أمام عينيه ولا
يشور، بل يصمت ولا يحاول الكلام، والجريدة اليومية تقوم بالتستر على

المعتدي ، وهنا يأخذ الأشعري الحديث من الشاعر، ويكمل بما هو مطلوب وقد فعله كفرد ولكن الأمة غفلت عن حركته .

ويأخذ الشاعر الحديث ليتقدم خطوة بالقضية ، فالانصراف عن متابعة ومساءلة الحكام دفعت الأفراد إلى الأنانية ، فلم يعد الإنسان يُعنى إلا بنفسه فقط ، ولا يحترم إلا من يقدم له ثمن الاحترام :

حين دلفت داخل المقهى

جردي النادل من ثيابي

جرده بنظرة ارتياب

بادلته الكرها

لكنني منحته القرش . . فزين الوجها . .

ببسمه كلبية بلها

ثم رسمت وجهه الجديد . . فوق علبه الثقاب

ويتربس حديث الثورة واسترداد الحرية السياسية في أعماق الشاعر، فيحلم بها ، فيما يشبه الرؤيا بمشهد يبعد عن الحياة اليومية في لغته ويقرب كثيرا من لغة الحلم ، (ويفقد الشاعر فيه بعض صفاته الشعري ، إذ يبدو أن نجاحه كثيرا ما نراه في استخلاص رموزه من الواقع اليومي) ، يصور في خلال المشهد مدينته ، أو حرته ، مرة بالمهرة الكسلى يشدها الحوذى إلى عربته ويزجرها لغايته ، ويلهبها بسياطه دون أن تثور، ومرة أخرى يرمز إليها بطفلة توشك أن تضع مولودها/ الحرية ، ولكنها تذوب ، ويُصدم الشاعر بفجر الحقيقة ويستيقظ من حلمه ليكتشف أنه سقط في لغة التضاد التي تملأ مدينته بالتمزق ، ثنائية : الواقع/ المثال ، فيتحطم مثال حلمه على صخرة الواقع ، ويعود إلى عزلته :

خرجت في الصباح . . لم أحمل سوى سجائري

دسستها في جيب سترتي الرمادية

فهي الوحيدة التي تمنحني الحب . . بلا مقابل

ثم يسقط الشاعر في «رؤيا» وكأن هذه الرؤيا تفسير للسنوات السبع في
تعبير يوسف عليه السلام لحلم الملك «ثم يأتي من بعد ذلك سبع شداد
يأكلن ما قدمتم هن . . .»* ، وهذا الجوع نتيجة طبيعية للطغيان من
ناحية ، والخنوع والجهل واللامبالاة من ناحية أخرى ، وقد تمخضت الرؤيا
بعد ثلاثة أشهر من كتابة القصيدة عن كارثة العام ١٩٦٧ م .

بعد النكسة بعامين تقريبا ، وعلى وجه التحديد في مارس ١٩٦٩ م ،
كتب أمل دنقل قصيدة «صفحات في كتاب الصيف والشتاء» (٥٥) من
ثلاثة مقاطع ، الأول عنوانه بـ «حمامة» ، وهي حمامة بيضاء / رمز الحرية
والسلام ، ولأنها تنشد أول الأمر لما ترمز إليه من معان سامية فإنها تسبب
الإزعاج ، ولذا كان لابد من إزعاجها وعدم السماح لها بالاستقرار ، واختار
لها الشاعر من الأماكن ثلاثة ، مظنة الحرية والسلام ، ولكنها فزعت من
ثلاثتها ، المكان الأول شمال نهضة مصر وهو عقب تاريخي يصون الحرية ،
والثاني قبة الجامعة وهي رمز معاصر للنهضة الحضارية ، والمكان الثالث
رأس الجسر ولعله رمز الامتداد من الماضي إلى المستقبل مرورا بالحاضر ،
وحين تطارد المدينة هذه الحمامة فكأن لا حماية لها على امتداد ثلاثية :
الماضي / الحاضر / المستقبل ، ويجادل الشاعر أن يتدخل ويمد يد
المساعدة للحمامة المفزعة ، فوضع يدها على وسيلة الاستقرار في مدينته ،
وهذه الوسيلة هي الاستسلام ، والانخراط في ائتلاف غير مقدس مع نظم
القهر ، وهي نفس الوسيلة التي نصح بها من قبل سبارتاكوس في كلماته
الأخيرة ، يقول لها الشاعر :

أيتها الحمامة التعبي

دوري على قباب هذه المدينة الحزينة

وأنشدي للموت فيها . . والأسى والذعر

حتى نرى عند قدوم الفجر

* الآية ٤٨ من سورة يوسف .

جناحك الملقى . . . على قاعدة التمثال في المدينة

وتعرفين راحة السكينة

وهو حل ساخر سبق للشاعر التعامل معه في كليات سبارتاكوس ،
ونعتقد أن لغة السخرية مهترئة يجب أن يتجاوزها الشعر المعاصر إلى
الرؤية ، وكثيرا ما تجاوزها الشاعر نفسه ، ولكنها بقايا من ترسبات القديم
لدى الشاعر.

والمقطع الثاني من القصيدة بعنوان «ساق صناعية» وهي لمحارب عاد من
الحرب الخاسرة بلا رجل وبلا وسام ، شاركه الشاعر غرفته في فندق واحد ،
وعندما رأى المحارب في يد الشاعر كتاب «الحرب والسلام» اربد وجهه وقص
على الشاعر قصة غرامه الذي تحطم بتحطم ساقه ، وظل يسرد على الشاعر عن
الدماء المراقبة في الصحراء والقصص الحزينة ، حتى تلاشى وجهه في سحب
الدخان والكلام ، وطالت وقفته مع حشجة صوته ، فأدار الشاعر رأسه حتى لا
يرى دموعه ، ويتهيم المقطع بتعافل وتستر وعورة في عرف المدينة التي هي في
جوهرها وسام المحارب النبيل :

وحين ظن أنني أنام

رأيته يخلع ساقه الصناعية في الظلام

مصعبدا تنهيدة . . قد أحرقت جوفه

والمقطع الثالث «شتاء عاصف» وهو في مفهومه تحريض على
الانفجار ، فكل شيء في المدينة قد ضاق بحمله ، تختلط في المقطع رموز
الضيق ، فترام الرمل المنبجج يطالب بالانفجار والشتاء عاصف ، والأحجار
في سكونها الناصع ، وهل يكون السكون ناصعا إلا إذا كان نذيرا
بالعاصفة؟ والأعاني . . يختار منها الشاعر أغنيتين : «الغضب الساطع» ،
والثانية : علمه كيف يجفو فجفا ظالم لا قيت منه ما كفى ، الأولى صريحة
في بابها ، أما الأغنية الثانية فقد لوحها الشاعر من عالم الغزل الرقيق ،

وطوعها لمغازيه السياسية، فلم يعد الظالم حبيبا متمنعا هاجرا كما هو الأصل في الأغنية، بل تحول إلى حاكم مستبد، ساعده على عتوه أن المتفيعين من ورائه نفخوا فيه حتى نسي شعبه، وهذا المقطع رؤية الشاعر نفسه، حكاها بنفسه على لسانه، وانتهى الشاعر بترك المدينة، والجلوس على الشاطئ بعيدا، يرقب الأمواج وهي تلطم الصخر، دون أن تكف عن صراعها، وهي نهاية ليست سينائية تعقب حالة درامية، بل هي استشهاد من الطبيعة يجرس على الصراع، من ناحية أخرى يعلمنا الشاعر الفلسفة يالفه المتناهي في الكبر، فإذا كان ترام الرمل قد ضاق بالناس، فقد اكتشف الشاعر وجوده الخالص داخل نفسه، فالعالم كبير، ولكنه في داخلنا عميق كالبحر، كما يقول ريلكه^(٥٦)، ولهذا نشعر أمام البحر بانتقالنا إلى كبرياء الوجود المعجب، ولن نكون مقذوفين في العالم، بل نحن نفتحه من خلال تجاوز الموثي كما هو، قبل أن نباشر الحلم، إن تمدد الوجود تكبجه الحياة، ويعوقه الخذر، ولكن المتناهي في الكبر يباشر فعله في التمدد حين نكون وحيدين، لأنه حركة الإنسان الساكن، وهي إحدى الخصائص الدينامية لحلم اليقظة الساكن:

كان (ترام الرمل) . . .

منبعجا، كامرأة في أخريات الحمل

وكنت في الشارع

أرى شتاء (الغضب الساطع)

يكسح الأوراق والمعاطفا

وكانت الأحجار في سكونها الناصع

مغسولة بالمطر الذي توقفا

وكان في المذيع

أغنية حزينة الإيقاع

عن (ظالم لاقيت منه ما كفى . . .)

قد (علموه كيف يجفون . . فجفا)
جلست فوق الشاطئ ء اليابس
وكان موج البحر
يصفع خد الصخر
وينطوي - حيناً - أمام وجهه العابس
. . وترجع الأمواج
تنطحه برأسها المهتاج
ودون أن تكف عن صراعها البائس
ودون أن تكف عن صراعها البائس .

في سبتمبر ١٩٧٠م يعلن أمل دنقل أن المدينة تفقد حريتها مع نظم الحكم العسكرية، يقولها صريحة ومباشرة ومسطحة ليست في المستوى الفني الذي تعودناه منه، يقول إن الجندي لا يطلق الرصاصة التي ندفع ثمنها من الكسرة والدواء على أعدائنا بل يطلقها علينا «إذا رفعنا صوتنا جهاراً»، وتحدث عن «همة الجندي وقلبه الأعمى الذي لا يجرس إلا من يمنحه راتبه الشهري» «لكنه إن يحن الموت فداء الوطن المقهور والعقيدة / فر من الميدان/ وحاصر السلطان/ واغتصب الكرسي/ وأعلن الثورة في المذيع والجريدة»، وفي رأيه أن مكان هذه الذرية اللعينة هو الخنادق على الحدود:

لو دخل الواحد منهم هذه المدينة

يدخلها حسيراً

يلقي سلاحه على أبوابها الأمانة

لأنه لا يستقيم مرح الطفل . . وحكمة الأب الرزينة

مع المسدس المدلى من حزام الخصر . . في السوق . . وفي مجالس الشورى^(٥٧)

وتختلط رموزه الواقعية بالإشارات الأسطورية في السقوط الناجم عن

الكتب:

أسقط واقفا . . وخائفا
أن يحمل الصدى ندائي للهوائيات . . فوق أسطح البيوت
أن تفشي الرمال صوتي المضيء ، صوتي المكبوت .

.....
.....

أبحث عن مدينتي : يا إرم العماد . . يا إرم العماد
يا بلد الأوغاد والأجماد
ردي إلي صفحة الكتاب
وقدح القهوة . . واضطجاعتني الحميمة
فيرجع الصدى كأنه أسطوانة قديمة :
يا إرم العماد . . يا إرم العماد (٥٨)

لقد ألقى الشاعر قفازه في وجه السلطة ، وناجزها ، فلم يعد بعد طول
الصمت والهوان ما يحرص عليه :
أيها السادة : لم يبق انتظار
قد منعنا جزية الصمت للملوك وعبد
وقطعنا شعرة الوالي «ابن هند»

ليس ما نخسره الآن . . سوى الرحلة من مقهى إلى مقهى . . ومن عار لعار (٥٩)

إن أول قصيدة من ديوانه «العهد الآتي» تحمل على رجل المباحث رمز
القهر والعبودية والمهانة ، في لغة تفتح في حياة الشاعر الفنية عهدا جديدا ،
يفيد فيه من الكتاب المقدس والقرآن الكريم بشكل نموذجي ، ويعيد فنونا
بلاغية قديمة ، أدى تعمدها وتكلفتها في فترة ما قبل النهضة إلى تردي
الذوق ، ولكنه وهو يتعمدها لم يهبط بها ، بل تعامل معها بمهارة فائقة ،
ارتقت بصنعبته إلى ذروة بيانية قلما نعر عليها ، خاصة مع الشعر الجديد
الذي كاد يهجر الفنون البلاغية القديمة في سبيل البحث عن فنون

جديدة، وأمل دنقل، وهو من الباحثين عن الجديد أعاد هذه الفنون -
الترصيع وحسن التقسيم -، وحشدها بشكل يلفت النظر، فنون تلفت
النظر بجمالاتها في تعايها مع التراث الديني المستعاد، وبلغت معها اللغة
درجة عالية من الصفاء، وهي قصيدة مدورة، والقصيدة المدورة في الشعر
الحديث - وهذه تنهج نهجها - تبعد كثيرا عن الأشكال البلاغية التقليدية،
ومع ذلك فإن «صلاة» أمل دنقل تجمع بين الفنين، وهذه واحدة مما يتفرد
به أمل دنقل في محاولاته العديدة لاكتشافه لغته الخاصة به* .

وهذه مفردة من إنجازات رجل المباحث . إن «سفر الخروج» من مصر
في العهد القديم تحول على يد الشاعر إلى خروج مصر على النظام في ١٨ ،
١٩ يناير، إنه - في رأي الشاعر - خروج على المنازل والزنازن والمدى، التي
تحولت إلى أضرحة، وتعقبت المباحث واحدا من أفراد الشعب، هو
نموذج لما يحدث في مثل هذه الظروف :

دقت الساعة المتعبة

رفعت أمه الطيبة

عينها . . (دفعته كعوب البنادق في المركبة)

دقت الساعة المتعبة

نهضت، نسقت مكتبه . .

صفعته يد . . (أدخلته يد الله في التجربة)

دقت الساعة المتعبة

جلست أمه، رتقت جوربه . .

(وخزته عيون المحقق . . حتى تفجر من جلده الدم والأجوبة)

دقت الساعة المتعبة

دقت الساعة المتعبة (٦٠)

*سبق دراسة القصيدة في البعد الاجتماعي للمدينة .

تتكرر جملة «دقت الساعة» وهو تكرار منتزع من الواقع، وتعب الساعة آت من الزمن البطيء على الأم الفقيرة، وإذا رمزت الأم للوطن - وهذا وارد يسمح به النص - يتحول تعب الساعة إلى الحرية البطيئة التي طال انتظارها، وكلما لمعت بوارقها سرعان ما يئدها الطغيان، وكلما دقت الساعة تقدمت الصورة خطوة للأمام، من لحظة القبض عليه، حتى اعترافاته المنتزعة بالقهر، وفي الرمز أيضا يكون الأصل في الساعة أن تدق لحظة النصر والتحرر، ولكن التحول حدث فيها هي الأخرى.

في الإصحاح الثالث من القصيدة يحذر مدينته (=مصر) ألا تبدأ القوم بالسلام، لأنهم بعد أن أشعلوا النار في كل شيء سيدبحونها في الغد:

... بحثا عن الكنز في الحوصلة

وغدا تغتدي مدن الألف عام

مدنا للخيام

مدنا ترتقي درج المقصلة (٦٠)

وتتحول دقات الساعة في الإصحاح الرابع إلى صفة «القاسية»، بعد أن كانت «المتعبة» في الإصحاح الثاني، والصفة الجديدة نمو في الصورة، من الثابت تاريخيا أن حوادث ١٨، ١٩ يناير كانت عقب قرارات اقتصادية قاسية في رفع بعض السلع التموينية، - وقد تراجع النظام عن هذه القرارات لإسكان الشائرة، ولكن إلى حين - فهل القسوة من الجوع؟ أو هي قد صاحبت الجماهير في عنف حركتها ضد هذه القرارات؟ الذي يهمننا أكثر هذه المفارقة التي يصورها الشاعر في تسمية الأحداث:

كان مذباغ مقهى يذيع أحاديثه البالية

عن دعاة الشغب

وهم يستديرون، يشتعلون - على الكعكة الحجرية - حول النصب

شمعدان غضب

يتوهج في الليل . . والصوت يكتسح العتمة الباقية
يتغنى لليلة ميلاد مصر الجديدة^(٦٠)

إن المذيع رمز للمدينة/ السلطة، ولذا يسمي الأحداث «شغب» و
«انتفاضة الحرامية»، ولكن للشاعر رؤية مخالفة، ولذا يصف أحداث
المذيع بالبالية، ويصور الأحداث بصورة رائقة جديدة ومقننة «شمعدان
غضب»، لا يبالغ في نيران الأحداث، ولا يقلل منها.

ويعود في الإصحاح الخامس إلى تعميق صورة التشويه لدى الطرف الآخر،
ويضع نفسه ممثلاً للخارجين في هذه الأحداث، ويتحمل وحده عبء التزييف
وقلب الحقائق التي تقوم بها رموز السلطة الأخرى مع المذيع، وهي الصحافة،
والمطرب، وكاب العقيد، وشهود الزور، والبرلمان.

وفي الإصحاح السادس تصل القصيدة إلى قمتها ونهايتها، يحدد الشاعر
زمنها، فقد «دقت الساعة الخامسة»، ويتلاقى الطرفان: الجنود بخوذاتهم
ودروعهم، والثائرون/ المشاغبون، ييدع الشاعر لهم صورة حية:

والمغنون - في الكعكة الحجرية - ينقبضون وينفرون . . كنبضة قلب
يشعلون الحناجر، يستدفئون من البرد والظلمة القارسة
يرفعون الأناشيد في أوجه الحرس المقرب
يشبكون أياديهم الغضة البائسة

لتصير سياجا يصد الرصاص . . الرصاص . . وآه . . .
يغنون «نحن فداؤك يا مصر» «نحن فداؤ . . .»

وتسقط حنجرة مخرسة

معها يسقط اسمك - يا مصر - في الأرض

لا يتبقى سوى الجسد المتهشم والصرخات على الساحة الدامسة
دقت الساعة الخامسة

دقت الخامسة

دقت الخامسة

وتغرق ماؤك - يا نهر - حين بلغت المصب (٦٠)

والتكرار لكلمة الرصاص صورة لانهاره على المتظاهرين ، كما أن التكرار صورة صوتية واقعية لهتاف الجماهير «نحن فداؤك يا مصر» ، والهتاف الثاني لم يكتمل لأن الرصاص أخرس الألسنة* ، فانطفأ شمعدان الشغب بعد أن كبر وتحول إلى نهر بلغ مصبه وكاد أن يؤتى ثماره ، لولا دقات الساعة الخامسة ، وضاع كل شيء ، ولكنه ضياع ليس كالضياع الذي كنا نراه في نهايات السياب ، لأن ضياع أمل دنقل مصحوب بدبذبات قوية تتحرك نحو الإبداع والحياة وإن لم تصل إلى نتائجها ، لكنها تترك الأمل معقودا على البعث والإحياء وليست نهاية الشقاء الأبدي الذي رأيناه عند السياب .

وفقدان الحرية يأخذ عن دنقل شكلا أكثر اتساعا ، من خلال الشاب الفلسطيني سرحان بشارة الذي قتل السناتور الأمريكي روبرت كيندي ، وسرحان نموذج لمن فقد القدس / مدينته / وطنه ، في الإصحاح الأول من قصيدة «سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس»^(٦١) تتحول القدس العجوز إلى رمز ديني هو يعقوب الذي فقد أعز الأبناء فايضت عيناه من الحزن ، ومثله تحولت القدس في غياب ابنها سرحان - رمز لكل فلسطيني - إلى مرآة من الشوك ، وتكون في حاجة إلى أحد الشهداء الشجعان ، وانبرى سرحان في الإصحاح الثاني ، ورشق حد المطواة في الحائط - رمز التحدي - مستعليا فوق الوجوه الأخرى ، وجوه الجناء المتخفية كالفرسان يريدون استخلاص حريتهم من القط ، ولكن الجبن وقف بهم عند من يعلق

* ومن الجميل أن يوافق عمل الرصاص في الإخراس تمام التفعيله وبذلك يكون الانقطاع قد قام بدورين :
على مستوى الدلالة ، وعلى المستوى الموسيقي .

الجرس في عنق القط ، ويبتكر الشاعر صورة نادرة لانقسام الوجه العربي ، وكيفية انبثاق الوجه الخائر بسبب النعمة من أصله العربي ، المفروض في المرأة أن تعكس الوجه بأمانة طبق الأصل ، ولكن تحدي سرحان جعل المطواة تشدخ المرأة ، فتعددت فيها الصور، وسرحان هو الذي انسلخ من الوجه العربي الجبان الذي لصق به ، ومن هذا الانسلاخ توافرت لديه القدرة على التحدي .

وترك سرحان الساحة العربية ، التي ضاقت به ، فقد انتقل إلى لبنان بغد أن ضاقت به عمان (الإصحاح الثالث) ، باحثاً عن الحرية في الإصحاح الرابع :

البسمة حلم

والشمس هي الدينار الزائف

في طبق اليوم

(من يمسخ عني عرقي في هذا اليوم الصائف)

والظل الخائف

يتمدد من تحتي ، يفصل بين الأرض وبينني

وتضاءلت كحرف مات بأرض الخوف

(حاء . . . باء)

(حاء . . . راء . . . ياء . . . هاء)

الحرف : السيف

مازلت أرود بلاد اللون الداكن

أبحث عنه بين الأحياء الموتى والموتى الأحياء

حتى يرتد النبض إلى القلب الساكن

لكن . . . !!

كل شيء في هذا المقطع يتضاءل، البسمة لا حقيقة لها، والمتناهي في الكبر تضاءل، فقد تحولت الشمس إلى دينار، والإنسان تضاءل من الخوف الذي فصل بينه وبين الأرض، والحب مات، وماتت الحرية، وتضاءل الأحياء بحيث يشبهون الموتى، والقلب تضاءلت نبضاته، والتقطيع الذي أصاب الكلمتين: حب، حرية، صورة للتمزق الذي أصاب أجمل كلمتين في حياة الإنسان بين المدن العصرية التي تتشقق بالحضارة.

ويستحضر في الإصحاح الخامس منظرا جانبيا لعمان عام البكاء، لعله العام الذي جرت فيه أحداث أيلول الأسود، كشاهد على المدن العربية التي تصعقه، وقد أدى ذلك إلى حل فردي قام به سرحان في الإصحاح السادس، ولكن الشاعر يرتفع بالعمل الفردي ويسمو به إلى عمل وطني تباركه القدس ويباركه الله:

عندما أطلق النار كانت يد القدس فوق الزناد

(ويد الله تخلع عن جسد القدس ثوب الحداد)

ليس من أجل أن يتفاوض من يتفاوض من حول مائدة مستديرة

ليس من أجل أن يأكل السادة الكستناء

وأمل دنقل من الشعراء المبرزين في اكتشاف رموزه، وكثيرا ما يوفق لاستخلاصها من منجزات المدينة، والقطار أحد هذه المنجزات العلمية، وإذا كان «ألفرد دي فيني» قد فزع من القطار فزعا رومانسيا، لأن القطار من العجلة التي لا تسمح بالتأمل، فإن أمل دنقل جعل منه رمزا وسائطيا على ثبات حالة القهر ودم التطور، فالقطار ملتزم بالسير على قضيبين، لا يجيد عنهما ولا ينحرف، وكذلك الأمر في بلادنا يسير على وتيرة واحدة من العسف - كما يرى - وكأنه يمشي على خط قد رسم له لا يستطيع الفكاك منه، فالماضي يتكرر في الحاضر وهو نفسه في المستقبل

مادامت قطاراتنا السياسية والاجتماعية ملتزمة بقضبان الموت فتحدث
ضربا من العبث بجاليات المكان، المتناهي في الكبر - السماء - تتضاءل
حتى ذرات الموت، دلالة التضايق في الحريات، وتفر الأشياء من خلال
زجاج القطار، ولكن الأشياء التي يرصدها الشاعر رموز للحرية: أغنية
الريح، قنطرة النهر، سرب العصافير، والماء سر الحياة، والحلم جوهرها
وقيمتها، وتظل القطارات في رحيلها، ولكن الناس يصلون إلى مدنهم
ولا يصلون إلى أهدافهم:

القطارات ترحل فوق قضيبين: ما كان - ماسيكون

والسما رماد، به صنع الموت قهوته، ثم ذراه كي

تنشقه الكائنات، فينسل بين الشرايين والأفئدة

كل شيء خلال الزجاج يفر:

رذاذ الغبار على بقعة الضوء، / أغنية الريح، /

قنطرة النهر، / سرب العصافير والأعمدة

كل شيء يفر، فلا الماء تمسكه اليد، والحلم لا يتبقى على شرفات العيون

والقطارات ترحل، والراحلون

يصلون. . ولا يصلون^(٦٢)

وفي نوع من لغة التضاد تنسحق الحرية في ثنائية: الزمان/ المكان،
يكون الزمان - الشهور - مجالا لتحولات الزهرة - المتناهي في الصغر -
وتحولاتها فوق أماكن تتراوح بين الحياة والموت، فهي أول الأمر على حافة
القلب (حياة)، ففي إناء (صنعة مدينية)، ثم في الرداء (مظهر)، ثم في
غناء (جمال)، فبكاء (ضعف)، وفي آخر الأمر فوق قبر (موت):

الشهور زهور على حافة القلب تنمو

وتحرقها الشمس ذات العيون الشتائية المطفأة

زهرة في إناء

توهج في أول الحب بيني وبينك ، تصبح طفلاً . . وأرجوحة . . وامرأة
زهرة في الرداء
تتفتح أوراقها في حياء
عندما نتخاصر في المشية الهادئة
زهرة من غناء (٦٢)

تتورد فوق كمنجات صوتك ، حين تفاجئك القبله الدافئة
زهرة من بكاء
تجمد فوق شجيرة عينيك في لحظات الشجار الصغيرة ، أشواكها : الحزن والكبرياء
زهرة فوق قبر صغير
نتحني ، وأنا أمحاشى التطلع نحوك . . في لحظات الوداع الأخير
تتعري وتلتف بالدمع في كل ليل إذا الصمت جاء
لم يعد غيرها من زهور المساء
هذه الزهرة اللؤلؤة (٦٢)

ويعود أمل دنقل لتعميق صورة كان قد لمسها عابرا في الإصحاح الثاني
من «سفر الخروج» ، وهي دور المحقق في انتزاع الاعترافات المطلوبة ،
ينميها هنا في الإصحاح الخامس من «سفر ألف دال» - مختصر أمل دنقل -
في حديثه مع ابنته يذكر «بحديث سبارتاكوس عن ابنه :

أحمس وجهك ! (لم أك أعمى . . ولكنهم أرفقوا مقلتي ويدي
بملف اعترافي ، لتنظره السلطات . . فتعرف أي راجعته كلمة . . كلمة . .
ثم وقعته بيدي . . - ربما دس هذا المحقق لي جملة تنتهي بي إلى الموت -
لكنهم وعدوا أن يعيدوا إليَّ يديَّ وعينيَّ بعد انتهاء المحاكمة العادلة)
زمن الموت لا ينتهي يا ابنتي الثاكلة
وأنا لست أول من نبأ الناس عن زمن الزلزلة
وأنا لست أول من قال في السوق : إن الحمامة في العش تحتضن القنبلة

قبليني ، لأنقل سري إلى شفتيك ، لأنقل شوقي الوحيد
لك ، للسنبلة

للزهور التي تبرعم في السنة المقبلة
قبليني . . ولا تدمعي ! سحب الدمع تحجبي عن عينك في هذه اللحظة المثقلة
كثرت بيننا الستر الفاصلة
لا تضيفي إليها ستارا جديدا (٦٢)

والشاعر مع ابنته يرتفع حس ونبض التفاؤل فيه قليلا عما كان عليه
الأمر في سبارتاكوس مع ولده ، لأن الشاعر هنا لا يذكر فقط بشهيد الحرية
الروماني ، ولكنه يتحد من جديد بالزرقاء فيعيد علينا حس التنبؤ ، وكأن
هذه الرموز التاريخية تلح عليه ولم يتخلص منها بالكلية ، ولكن ليس إلى
حد اجترارها لنضوب مخزونه ، بقدر ما تلح عليه الحرية السياسية .

ويعتبر الإصحاح الرابع من سفر «ألف دال» صورة خيالية عريضة ،
جسم فيها الشاعر أحاسيس الحرية السياسية في تركيبة حسية موحية
بحرماته من اعتناق المتناهي في الكبر - الريح ، الأرض ، الشمس / رموز
الحرية - في صورة تفصيلية من إبداع خياله استغرقت الشاعر في وصف
المشبه به بصور حسية مشحونة بشتى الأحاسيس :

«أشعر الآن أني وحيد ،

وأن المدينة في الليل . . (أشباحها وبنائاتها الشاهقة)

سفن غارقة

نهبتها قراصنة الموت ثم رمتها إلى القاع منذ سنين
أسند الرأس رباها فوق حافتها ، وزجاجة خر محطمة تحت أقدامه ،
وبقايا وسام ثمين .

وتشبث بحارة الأمس فيها بأعمدة الصمت في الأروقة

يتسلل من بين أسماهم سمك الذكريات الحزينة

وخناجر صامته

وطحالب نابثة

وسلال من القلط النافقة

ليس ما ينبض الآن بالروح في ذلك العالم المستكين

غير ما ينشر الموج من علم . . كان في هبة الريح .

والآن يفرك كفيه في هذه الرقعة الضيقة

سيظل على الساريات الكسيرة يحقق . . حتى يدوب . . رويدا . . رويدا ،

ويصدأ فيه الحنين

دون أن يلثم الريح ثانياً ، أو يرى الأرض ، أو يتهد من شمسها المحرقة» (٦٢)

هذه الوحدة التي ظهرت في البيت الأول مباشرة وعرض الشاعر تفاصيلها في هذه الصورة الخيالية ، ليست وحدة رومانسية مبهمة الأسباب ، وإنما هي آتية من الحرية المفقودة في مدينته / وطنه ، وفي الإصحاح الثامن شاهد ذلك ، تعيش السيدة وحدتها حيث مات زوجها في المعركة فلاذت المسكينة بالصمت والشroud ، شأنها شأن الشاعر ، والإصحاح التاسع يخاطب الحرية / المدينة / الوطن بشكل حاد على أنها المسؤولة عن معاناته :

دائماً أنت في المنتصف

أنت بيني وبين كتابي / وبينني وبين فراشي / وبينني وبين هدوئي

وبيني وبين الكلام

ذكرياتك سجنني ، وصوتك يجلدني ، ودمي قطرة بين عينيك ليست تجف

فامتنحيني السلام (٦٢)

وفي تشكيل جديد يبرز اهتمام الشاعر الواقعي بالشكل ، على المستوى الفني الناضج الذي كان يدعو إليه فلوير ، يستمد الإصحاح العاشر والأخير تشكيله الزماني والمكاني من روح فن العمارة في المدينة ، مبرزاً هذه

الوحدة والغربة السياسية بسبب فقدان الحرية ، وهي الملمح المشترك في
إصحاحات السفر العشر:

الشوارع في آخر الليل . . . آه

أرامل متشحات ينهنهن في عتبات القبور - البيوت

قطرة . . قطرة ، تتساقط أدمعهن مصابيح ذابلة

تتشبث في وجنة الليل ثم . . تموت

.....

الشوارع في آخر الليل . . آه

خيوط من العنكبوت

والمصابيح - تلك الفراشات - عالقة في محالبها

تتلقى . . . فتعصرها ، ثم تنحل شيئاً . . فشيئاً

فتمتص من دمها قطرة . . قطرة ،

فالمصابيح قوت

.....

الشوارع في آخر الليل . . . آه

أفراع تنام على راحة القمر الأبدي الصموت

لمعان الجلود المفضضة المستطيلة يغدو مصابيح

مسمومة الضوء ، يغفو بداخلها الموت ،

حتى إذا غرب القمر: انطفأت

وغلى في شرايينها السم ،

تنزفه قطرة . . قطرة ، في السكون المميت

.....

وأنا كنت بين الشوارع وحدي!

وبين المصابيح وحدي

أنصيب بالحزن بين قميصي وجلدي
قطرة . . . قطرة، كان حبي يموت
وأنا خارج من فراديسه . . .
دون ورقة توت!!

[من ص ٢٤٢-٢٥٢]

وثنائية: الواقع/ المثال تظهر في قصيدة «رسوم في بهو عربي» [٢٦٨-
٢٧٢] ولكن مع ثلاثية: الماضي/ الحاضر / المستقبل، والقصيدة مكونة
من أربع لوحات وخاتمة، تقوم اللوحات بدور الواقع لأنها صور لضياح
الأمة وتمزقها من أطرافها وقلبها، وعقب كل لوحة نقش يلعب دور المثال
لأنه فكرة تجريدية هي مغزى الصورة الشعرية التي نراها في اللوحة
المصاحبة، وكأن الشاعر ينتقل بهذا التكنيك الواعي من أرض الواقع إلى
ساوات المثال، ودون الدخول في فلسفة الصورة وعلاقتها بالفكرة تكوت
اللوحة ترجمة للنقش وتمهيدا له، أو أن النقش استخلاص وتركيز لمغزى
اللوحة، هذه هي ثنائية: الواقع/ المثال أما ثلاثية الزمن فتظهر في الصور
التراثية المؤدية إلى الحاضر عابرة إلى المستقبل، تقول اللوحة الأولى:

اللوحة الأولى على الجدار:

ليلي «الدمشقية»

من شرفة «الحمراء» ترنو لمغيب الشمس، ترنو للخيوط البرتقالية

وكرمة أندلسية، وفسقية

وطبقات الصمت والغبار

- نقش -

(مولاي، لا غالب إلا الله)

فاللوحة الأولى آتية إذن من الماضي المرتبط بالفقدان والضياع، فقداد
وضياح جزء عزيز على الأمة، هو بلاد الأندلس، ولذا كانت ليلي

دمشقية/ عربية ، تتأمل غروب شمسها في هذه البلاد العزيزة التي تسقط أمامها ، وفي اللوحة الثانية نرى احتراق الأقصى وفي الرابعة تحتفي صورة سيناء من الخريطة ، وهذه الصورة القائمة تفتح نافذة سوداء لرؤية الجزء الثالث في عناصر الزمن ، وهي رؤية المستقبل ، التي لا بد أن تكون امتدادا طبيعيا منبثقا من سواد المرحلتين السابقتين ، فالمستقبل وليد الماضي مروراً بالحاضر ، الغراس السييء لا ينبت إلا ثمرة معطوبة ، وهذه هي الخاتمة للقصيدة «رسوم في بهو عربي» :

آه . . من يوقف في رأسي الطواحين؟

ومن ينزع من قلبي السكاكين؟

ومن يقتل أطفال المساكين . . ؟

لثلا يكبروا في الشقق المفروشة الحمراء . . . خدامين . . مأمونين . .
قوداين . .

من يقتل أطفال المساكين . . . ؟

لكي لا يصبحوا - في الغد - شحاذين . .

يستجدون أصحاب الدكاكين . . وأبواب المرابين . .

يبيعون لسيارات أصحاب الملايين . . الرياحين

وفي «المترو» يبيعون الدبابيس و «يس»

وينسلون في الليل يبيعون «الجمارين»

لأفواج الغزاة السائحين

هذه الأرض التي ما وعد الله بها . .

من خرجوا من صلبها . .

وانغرسوا في تربها . .

وانظروا في حبها . . مستشهدين

.....

فادخلوها «بسلام» آمنين !!

إن رؤية المستقبل مربعة بهذا الشكل ، وإنسان المستقبل - أطفالي - في حاجة إلى من يوقف زحف الزمن عليهم بطواحينه وسكاكينه من الجيل الحاضر، ومادام الزمن مستعصيا على الوقوف فالحل هو في إنقاذ إنسان المستقبل بنفسه خارج إطار الزمن ، إن القتل جريمة ، وقتل الأطفال امتدادا الزمني أكثر جرما ، ولكن ألم يقتل مايكوفسكي نفسه في الواقعة التاريخية وفي الفن لدى البياتي؟ هل استجداء الشاعر هنا قاتلا يريح أبناءه من صورة المستقبل المتزعجة من واقع مزعج بلغة تستخدم لغة الشارع «خدامين - شحاذين - المترو» - من قبيل الهروب الذي فرضه الشاعر الروسي العظيم في إيقاف زحف الزمن؟ وهل النهاية هي خلاصة التجربة التي انتهت إليها سبارتاكوس؟ قد يبدو أن الشاعر منسحق في خوفه من ظلام المستقبل ولكنه ليس مايكوفسكيّ النهاية ، واقعي أجل ، ولكن على طريقته الخاصة في النزوع نحو المستقبل والتجاوز عن حصار الحاضر، وقتل أولاده ليس إلا دفع الصورة إلى أقصى غاياتها في حماية المستقبل مما يتوعدده ، وحماية أولاده/ المستقبل يدفع إلى درء الخطر ممن يدفعونه إلى قعر الهاوية ، إنها النهاية التي انتهى إليها سبارتاكوس تقريبا ، وقد سبق أن بينا أن هذه النهاية ليست كفرانا بما تبقى من عنصر الزمن ، لأنه كان يؤمن بمجيء «هانيبال» ، فاستشهاده ضرب من استعجال مجيئه ، حتى لا يتأخر أكثر، إن نهاية «رسوم في وهو عربي» بالآية الكريمة «ادخلوها بسلام آمنين»* تحويل للشعار من الآية الأخرى التي وضعت على مطار القاهرة الدولي «ادخلوا مصر إن شاء الله آمنين»** وإذا عرفنا أن المفعول به في الآية الأولى يعود في السياق القرآني إلى الجنة وأن الفاعل يعود على المتقين ، تبيننا أن الآية الثانية من سورة يوسف أوقع في سياق القصيدة لأنها - أولا - نص في دخول مصر، وثانيا المدعوون إلى الدخول يعقوب وبنوه، فتكون الدعوة متفقة مع الطرف الآني في مرارة دعوة الشاعر لإسرائيل - بنسل يعقوب وبنيه - إلى دخول مصر، وثالثا يكون هناك نوع من

* سورة الحجر، الآية ٤٦ .

** سورة يوسف ، من الآية ٩٩ .

السخرية من هذا الشعار الذي وضع في مطار القاهرة أول ما يقابل الداخلين من الخارج، وربما كان منصرف الشاعر عن هذه الآية إلى تلك هو وجود كلمة «بسلام»، في آية الحجر، ليعزف على انهزام الروح القتالية في الدفاع عن الوطن، حيث أبرز الشاعر الكلمة بوضعها بين قوسين في نهاية القصيدة .

وفي «الخاتمة» تتبدل الموسيقى من تفعيلية الرجز التي هي أقرب التفاعيل إلى النثر، وهي التفعيلة التي اعتمدها الشاعر أساسا للموسيقاه، في اللوحات الأربعة، وتنطلق مع تفعيلية الرمل «فاعلاتن»، وقد منحته تفعيلية الرمل انسيابها المعهود، فاسترسل مصحوبا بفن الترصيع الذي أبدع في بعثه وإحيائه من بلاغتنا القديمة، فأغنى لغته بإيقاعات عديدة، في الوقت الذي اختار فيه نظام القصيدة المدورة وهو فن حديث، فأحسن في قديمه وحديثه، وقد سبق له هذا المزيج في قصيدة «صلاة» أول قصيدة في ديوانه «العهد الآتي»، فأثبت قدرته وموهبته في الإبداع بشكل متميز.

لقد كان موقف أمل دنقل من الصلح مع إسرائيل هو موقف المعارضة الصريحة، وقد جعل من المدينة مجالا وسائطا تتحرك فيه أفكاره في هذه المعارضة، من خلال قناع تاريخي يوم اختفى وراء اليامة في السيرة الشعبية، وهي ابنة كليب المقتول غدرا، وقد جاء في قصة الزير سالم (المهلhel أخو كليب) أن الوفود حين جاءته ساعية إلى الصلح قال لهم الأمير سالم: أصالح إذا صالحت اليامة، فقصدت إليها أمها الجليلة ومن معها من نساء القبيلة، وطلبن منها الموافقة على الصلح رحمة بالرجال والأحوال، فأجابت اليامة أنا لا أصالح ولو لم يبق منا أحد يقدر أن يكافح .

ووراء هذا القناع عارض أمل دنقل الصلح مع إسرائيل، في قصيدته، «أقوال اليامة»^(٦٨):

أقول لكم : لا نهاية للدم . .

هل في المدينة يضرب بالبوق، ثم يظل الجنود على سرر النوم؟ هل يرفع الفخ من ساحة الحقل كي تطمئن العسافير؟ إن الحمام المطوق ليس يقدم بيضته للثعابين حتى يعود السلام، فكيف أقدم رأس أبي ثمنا؟ من يطالبني أن أقدم رأس أبي ثمنا لتمر القوافل آمنة، وتبع بسوق دمشق: حريرا من الهند، أسلحة من بخارى، وتبتاع من بيت جالا العبيد؟

وفي ديوانه الأخير «أوراق الغرفة ٨» ثلاث قصائد متتالية يعني فيها مدينته التي فقدت الحرية السياسية، هذه القصائد هي: «الطيور» (٣٢٧-٣٢٩)، «الخيل» من (٣٣٠-٣٣٤)، «مقابلة خاصة مع ابن نوح» (من ٣٣٥-٣٣٨)، قصيدة «الطيور» تتوسل الرمز، نجد فيها طيوراً داجنة تعيش في ألفة الناس بالمنازل، وأخرى غير داجنة تحلق في السموات، وكلا النوعين يفقد الأمان والحرية على أرض المدينة، فالبرية مكتوب عليها التشرذم والنفي، فإذا حدثتها نفسها أن تستريح لحظة في مكان ما من هذه المدينة فستلاقي ما يفزعها، وإذا استمرت في طيرانها ستعرض لعنكبوت الريح، ولا يبقى لها غير الاستمرار في طيرانها أمام البشر الظالمين والمظلومين، غير الفرار المتجدد كل يوم:

الطيور مشردة في السماوات، ليس لها أن تحط على الأرض، ليس لها غير أن تتقاذفها فلولات الرياح!

ربما تنزل . . . كي تستريح دقائق . . . فوق النخيل - النجيل - التماثيل - أعمدة الكهرباء - حواف الشبابيك والمثربيات، والأسطح الخرسانية . (اهدأ، ليلتقط القلب تنهيدة، والفم العذب تغريدة، والقط الرزق . . .) سرعان ما تتفرع . . . من نقلة الرجل، من نبلة الطفل، من ميلة الظل عبر الحوائط، من حصوات الصباح!

الطيور معلقة في السماوات، ما بين أنسجة العنكبوت الفضائي للريح، مرشوقة

في امتداد السهام المضيئة للشمس ، (ررف . . فليس أمامك - والبشر
المستبيحون والمستباحون : صاحون - ليس أمامك غير الفرار . . . الفرار
الذي يتجدد . . كل صباح !)

وهذا النوع من الطيور غير الداجنة رمز للأحرار من الشعراء الذي
يتركون مدينتهم / وطنهم ، بحثا عن حريرتهم في المدن الأخرى ، وهذه
الطيور المهاجرة من البشر معذبون في المنافي ، فلرياح المنافي التي يهاجرون
إليها عناكها التي تعوق تطلعهم للشمس / الحرية في المدن الجديدة التي
يرحلون إلى ضيائها .

وفي هذا المقطع الذي يعتمد نظام القصيدة المدورة يظهر تراكم المشاهد
في الشعر الحديث ، هذا المشهد الذي يبدو في تعداد رموز المدينة بتوال
تسقط فيه أدوات الوصل ، وهذا التراكم الذي هو صورة لتزاحم المدينة
يلعب دورا فنيا مهما ، لأنه يرسم صورة لتلاحق التنقلات من مكان لآخر ،
فأينما حطت الطيور فزعنتها المدينة برموزها والشاعر مدرك واع لدور
التراكم ، ولذا فإنه يلحقه بهذا المونولوج «اهدا . . . إلخ» ، كما يظهر في
المقطع فن التصيب الذي أغرم به الشاعر ووفق في استنقاذه من الأشكال
البلاغية التي ساء استخدامها قديما ، كما يتلاقى حسن التقسيم والجناس
في قوله : «من نقلة الرجل ، من نبلة الطفل ، من ميعة الظل» ، والجناس
هنا ليس مجرد حلية لفظية ، بل أعطاه الشاعر مغزاه الفلسفي ، فنحن هنا
مع رموز تتجانس وتتوحد في مفعولها ، فكلها تفرع الطيور .

أما الطيور الداجنة - وهي رمز للأحرار الذين رفضوا ترك المدينة/
الوطن ، والشاعر من هؤلاء - التي ربطت بالمعيشة ، والمعاشة انتخا
وارتخاء ، فمصريها الذبح :

والطيور التي أقدمتها مخالطة الناس ، مرت طمأنينة العيش
فوق مناسرها . . فانتخت ، وبأعينها فارتخت ، وارتضت

أن تقاقيء حول الطعام المتاح
ما الذي يتبقى لها . . غير سكينه الذبح ، غير انتظار النهاية؟
إن اليد الأدمية . . واهبة القمح تعرف كيف تسن السلاح

فالحرية مفقودة في مدينة الشاعر، ويحرم منها من هاجروا من مدنها إلى
مدن أخرى ، ومن ارتبطوا بمدنها ، المصير واحد .

وتلتقي قصيدة «الخيول» مع قصيدة «الطيور» في المعطى الفلسفي ،
تناول فيها الشاعر التحولات التي تعترى الخيول ، في المقطع الأول يتناول
الخيول بعد ترويضها واستئناسها وإخضاعها لمآرب الإنسان في الغزو
والفتح ، ويطرأ عليها تحول من داخل التحول في نفس المقطع - وهذا
خاص بالمدينة العربية المنهزمة - حيث تفقد قدرتها على الحرب ، وفيما عدا
الذكريات التي تستثيرها كوكبة الحرس الملكي لم يعد لها مكان إلا في زوايا
المتاحف ، أو تمثالا حجرياً يزين ميادين المدن ، أو لعبة خشبية يتأرجح
عليها الأطفال ، أو قطعة حلوى في المواسم والأعياد للأطفال الأغنياء ، أما
الفقراء منهم فخيولهم من الطين ، وأخيراً نجد الخيول المرسومة على
الأجساد ، وهذا التحول الداخلي للخيول المدنية نعي لروح القتال لدى
الفارس العربي المعاصر .

والجزء الأول من المقطع الثاني يشير إلى الأصل الذي كانت عليه الخيول
قبل التحولات حيث كانت تتمتع - مثل الناس - بالحرية في البرية ، مع
السهول والشمس والعشب ، تحتفظ بظهرها بعيداً عن الامتطاء ،
وبجسدها بعيداً عن السياط ، وبفمها بعيداً عن اللجام ، وبالساق بعيداً
عن المهازم ، ولم تنقل حوافرها سنابك معدنية ، لقد كانت تنفس حرة -
تماماً كالناس - في الزمن الذهبي - البدء - وفي الجزء الثاني من المقطع ،
اختارت الخيول - في تقاطع الطريق - طريق التخلف ، وهو طريق للمدن
العربية مواز لتحولات الخيول ، رمز له الشاعر برموز مكانية وزمانية :

انحدار الشمس / والأسى / والطرق الجبلية، وحتى ذكريات الحرية
أصبحت شائكة، فكل صغير يحاول أن يتحرر بمعاينة أصوله وجذوره
يواجه بالإعدام:

والذكريات التي سلخ الخوف بشرتها
كل نهر يحاول أن يلمس القاع
كل الينابيع إن لمست جدولاً من جدائها . . . تختفي

والخيول في المقطع الثالث جعلت الناس قسمين: سادة، وعبيداً،
والصورة في هذا المقطع تفقد صفاءها الذي عهدناه في أمل دنقل، ويعود
في آخر المقطع إلى التحولات الداخلية التي كان قد لمسها في المقطع الأول
مما يحدث نوعاً من اضطراب الصورة:

ماذا تبقى لك الآن؟ سوى عرق يتصبب من
تعب يستحيل دنانير من ذهب في جيوب هواة
سلالاتك العربية في حلبات المراهنة الدائرية
في نزهة المركبات السياحية المشتهاة، وفي المتع المشتراة،
وفي المرأة الأجنبية تعلقك تحت ظلال أبي الهول . .
(هذا الذي كسرت أنفه لعنة الانتظار الطويل)

وتتكرر في المقاطع الثلاثة مع تحولات الخيل عبارة «اركضي أوقفي» لأن
خلاصة التجربة المعاصرة تتساوى فيها محصلة الركض والرفض، وهي
نفس الخلاصة في قصيدة «الطيور» السابقة حيث انتهى الشاعر إلى أن
«الجنح حياة والجنح ردى، والجنح نجاة، والجنح سدى»، فالمعطى
الفلسفي في رؤية الشاعر أدى إلى موقف واحد من التجريبتين.

وهذه الخلاصة تتكرر في القصيدة الثالثة «مقابلة خاصة مع ابن نوح»،
حيث تتكرر أيضاً سمات الأسلوب، فالجزء الأول الذي يتحدث عن غرض
المدينة تتسم الصورة فيه بتراكم المشاهد التي تسقط فيها أدوات الوصل،

بل تتراص الكلمات ذات الدلالة الصورية متلاصقة دون ملاط لتوازي الازدحام الذي تكون عليه المدينة دون صلات واضحة :

المدينة تغرق شيئا . فشيئا، تفر العصافير، والماء يعلو
على درجات البيوت - الحوانيت - مبنى البريد - البنوك - التماثيل (أجدادنا
الخالدين) - المعابد - أجولة القمح - مستشفيات الولادة - بوابة السجن -
دار الولاية - أروقة الثكنات الحصينة .

العصافير تجلو . . . رويدا . . . رويدا، ويطفو الإوز على الماء، يطفو الأناث،
ولعبة طفل . . . وشهقة أم حزينة
والصبايا يلوحن فوق السطوح

والشاعر وهو يوظف التراث الديني لا يوظفه طرديا، بل عكسيا، وهذا
من حقه إذا أحسن استغلال الصورة التراثية ولم يصطدم بمحققاتها،
فسفينة نوح في التراث الديني كانت تحمل على متنها «الحكماء» الخيرين،
لأن المدينة التراثية هي المتأبية على الإصلاح الذي هبطت به الحكمة،
والهرب على ظهر السفينة قديما هروب إلى الخير وفرار من الشر، والأمر
معكوس في تجربة الشاعر المعاصرة، فالذين وضعوا أنفسهم موضع
«الحكماء»، هم أنفسهم سبب البلاء الذي حل بمدينة الشاعر، وهم
أنفسهم الذين تخلوا عنها في محتتها، بينما الشاعر - الذي توحد مع الشعب
- رفض الهرب، وحاول أن يتصدى لمقاومة الطوفان، في محاولة يائسة لإنقاذ
المدينة / الوطن، ويكون التوظيف العكسي برز في رمزين : الحكماء وأهل
المدينة، وتسمية القادة بالحكماء هنا يكون من قبيل السخرية :

ها هم «الحكماء» يفرون نحو السفينة

المغنون - سائس خيل الأمير - المرابون - قاضي القضاة (. . . ومملوكه) - حامل
السيف - راقصة المبد (ابتهجت عندما انتشلت شعرها المستعار) جباة
الضرائب - مستوردو شحنات السلاح - عشيق الأميرة في سمته الأنثوي الصبوح

جاء طوفان نوح
هاهم الجبناء يفرون نحو السفينة
بينما كنت . . كان شباب المدينة
ينقلون الحياة على الكتفين ، ويستبقون الزمن
يبتنون سدود الحجارة عليهمُ ينقذون مهاد الصبا والحضارة . . عليهم
ينقذون . . الوطن

«وتكمل الصورة المفارقة وهي من سمات الصورة عند أمل دنقل برفضه -
وهو رمز للجنود المجهولين - مغادرة الوطن في محنته ، بينما الأسماء اللامعة التي
تمتعت بخيرات الوطن هي التي تخلت عنه وقت الشدة :

صاح بي سيد الفلك - قبل حلول السكينة :

«انج من بلد . . لم تعد فيه روح»

قلت : طوبى لمن طعموا خبزه . . في الزمان الحسن

وأداروا له الظهر يوم المحن

ولنا المجد - نحن الذين وقفنا (وقد طمس الله أسماءنا) نتحدى الدمار

ونأوي إلى جبل لا يموت (يسمونه الشعب) . . . نأبى الفراع

ونأبى النزوح

والحقيقة التاريخية تشهد بمصداقية الشاعر، فنه مطابق لواقعه، فمن
المعروف أن أمل دنقل لم يغادر مدينته بحثا عن حريته في المدن الأخرى كما
فعل الآخرون، وهذا يفسر أنه كان واحدا من الطيور الداجنة، وجوادا من
الخيول المستأنسة التي امتطأها القواد للزينة وتحول إلى المتاحف، مما يوحد
الرؤية الشاملة التي تصدر عنها أعمال الشاعر الفنية، ثم تنتهي مقابلته مع
ابن نوح بنفس الخلاصة والمعطى الفلسفي :

كان قلبي الذي نسجته الجروح

كان قلبي الذي لعنته الشروح

يرقد - الآن - فوق بقايا المدينة

وردة من عطن

هادئا . . بعد أن قال «لا» للسفينة

. . وأحب الوطن

.....

وأعتقد أن هذا قدر كاف لبيان موقف الشاعر أمل دنقل من المدينة التي لعبت دورا خطيرا في الحريات، ونجم عن هذا الدور أوحم العواقب، ويظهر من هذه الجولة التي طالت فارق ما بين مدينة أمل دنقل ومدينة البياتي في البعد السياسي، فالأول كان يجارب في غربة سياسية من داخل المدينة، أما البياتي فقد اتخذ من حربه على المدينة السياسية سياحة في الأرض العريضة بحيث ظهرت مدينته عملا فنيا أكثر منها مقاساة ومعاناة، كما ظهرت واقعية أمل في التناول بينما كان البياتي يتحرك بين الرومانسية والواقعية والسريالية، وأخيرا اتضح تفوق أمل في العناية بالتشكيل.

وإذا كان أمل يتفق مع السياب في المعسكر الحربي ضد المدينة، حيث اتخذ كل منهما موقعه في داخل المدينة، غير أن الفارق شاسع، ذلك أن أمل دنقل لم يكن رافضا للمدينة وساخطا عليها إلا في حالة توظيفها بعدا سياسيا أو اجتماعيا، وليس كذلك السياب الذي انهزم منذ اللحظة الأولى ولم يقبل المدينة بأي شكل من الأشكال، وظل طوال حياته ينزف دمه، ويسفح مشاعره، ناعيا المدينة، ومطالبها بالعودة إلى جيكور، فهو ضد المدينة بكل ما ترمز إليه من أبعاد.

المدينة/ المعركة:

والمدينة الموقعة، وهي في صميمها مخالفة للمدينة الحضارة التي اغترب فيها الشعر، إذ لا تبقى فيها الشوارع ولا الأسماء، وحتى الجنود - العسكر - يتحولون فيها إلى خلايا نشطة تصنع تاريخ الفداء.

والمدينة إذا كانت بعدا المعركة تتمتع ليس فقط بتأييد الشعراء ، بل بحبهم ، لاسيما إذا كانت المدينة المسماة تشير إلى معركة بعينها ، لا سيما أيضا إذا كانت هذه المعركة مع عدو أجنبي ، ومدينة «بورسعيد» من أبرز هذه المدن ، يوم ركز العدوان الثلاثي عليها في عام ١٩٥٦ ، وأصبحت بحق رمزا لهذا العدوان ، وبهذا المعنى استقطبت المدينة الشعراء العرب ، حتى هؤلاء الذين لم يستطيعوا التعايش مع المدينة وظلوا في جفوة معها تتجذر في نفوسهم يوما بعد يوم كالسياب .

لقد مجد الشعراء بورسعيد ، وباركوا نضالها وليس من المبالغة في شيء أن تكون بورسعيد بيا ترمز إليه صورة صادقة عن التجمع القومي ، وإعلانا شعبيا يجسد روح الوحدة العربية ، وقد أفردها السياب قصيدة ملحمية ، وجعل عنوانها «بورسعيد» زاوج فيها الشاعر بين الشكلين : التقليدي والحديث .

وأحمد عبدالمعطي حجازي يستعيد ذكرى العدوان الثلاثي ، الذي رمزت له مدينة «بورسعيد» عند السياب ، يستعيدها حجازي من خلال «مدينتي» هكذا بياء الإضافة ، فينتاب الشاعر مشاعر متناقضة ، وهذا التناقض يلتصق بصيغة «مدينتي» :

لكنني في شهر أكتوبر . . حين ينتهي

وينزل الغيم على الجدران

أذكر أيام انطفاء في مدينتي

وأذكر العدوان

وأستعيد قصة الشعب الذي هب . . كما يهب في حديقة . . بركان

فأنتشي . . تحمليني الذكرى على جناحها

لعالم من الأسي ، والزهو ، والغفران

كأنما . . أشم دما باقيا ، في ثوب فارس من الفرسان

[ديوان حجازي ٣٧١-٣٧٣].

واشترك البياتي مع السياب في جعل «بورسعيد» عنوانا لقصيدة، وذلك في ديوان البياتي الرابع «أشعار في المنفى» وهي قصيدة تتسم بالنزعة الخطابية رغم أن الشاعر التزم فيها النهج الجديد للقصيدة، وتكاد صورها تكون مجتلبة من أشعاره السابقة .

وكما أشارت المدينة للمعركة المصرية، رمزت أيضا للنضال الجزائري من خلال «وهران»، فهذا هو السياب في «رسالة من مقبرة» يصيح من قاع قبره بنداء عام شامل بالبعث، فنشعر أن السياب منسحق انسحاقا عبر ثنائية: الأنا/ الآخر، فالآخرون هم الصخرة التي ينوء بها كاهل الشاعر:

والصخر يا سيزيف ما أثقله

سيزيف . . إن الصخرة الآخرون

والصخر السيزيفي هو الجحيم كما يقول الوجوديون، وهذه الثنائية التضادية مصحوبة بثنائية أخرى فنية هي ثنائية: سيزيف/ بروميثيوس، حيث حدث تحول من الأول إلى الثاني؛ أي أن الشاعر تخلص من روح الهزيمة واستشرف عالم الثورة في مدينة الثورة، ولغة التضاد ليست تعبيرا عن تناقضات المدينة فقط، بل هي مع السياب في هذه المرحلة صورة لصراعه الفكري. فما زال يذكر «صور» الفينيقية في مواجهة البطولات العربية:

هذا مخاض الأرض لا تياسي

بشارك يا أحداث . . حان النشور

بشارك . . في «وهران» أصداء صور

سيزيف ألقى عنه عبء الدهور

واستقبل الشمس على «الأطلس»

والقصيدة من تجارب السياب في الموسيقى التي تفتح إلى البحور غير الصافية، وبحره هنا «السرّيع»، وكان مدن النضال العربي كانت ميدان

السياب في هذا اللون الموسيقي ، وإن كان في «رسالة من مقبرة» أقرب إلى روح الشعر الحديث منه في «بورسعيد» .

وإذا كان السياب أنهى قصيدته «رسالة من مقبرة» بتفجعه من «وهران التي لا تثور» فهو يبتكس في إعلان الثورة، وكأنه لا يعرف كيف يتخلص من روح الهزيمة فيه، وتفسير ذلك أن السياب يوم ثاب إلى القومية العربية لم يكن قادما بجحاح نفسه، والرسائل المبكرة بينه وبين الدكتور سهيل إدريس، صاحب الآداب يؤكد ذلك، فقد أوضح له الدكتور سهيل إدريس أن الآداب قطعت على نفسها عهدا* بخدمة المجموعة العربية وأدبها السائر نحو التور»^(٧٣) وكان ذلك في ٤-٣-١٩٥٦م، وهذا توجيه لشاعر في الطريق المذكور، امتد قرابة السنوات الثلاث، كتب فيها الشاعر حوالي خمس عشرة قصيدة، نصيب القضايا العربية منها أربع قصائد، اثنتان للمغرب العربي، وواحدة عن بورسعيد، وهذا يجعلنا نحس أن السياب لم يمنح نفسه كلية لقضايا الاتجاه القومي .

وإذا كان لمعارك الخمسينيات مدينتها التسمية بالنصر والموشحة بالقبول، فللسنينيات مدينتها المنهزمة، والمدينة في العقدين تكتسب غلاتها من الشكل السياسي في المعارك العربية، ومدينة «السويس»^(٧٤) رمز للهزيمة في معركة ١٩٦٧م، وأمل دنقل يصور المدينة بوجهيها، وجه الهزيمة، ووجه ما قبل الهزيمة، بلغة واقعية في الوجهين، يفرد كل وجه بمقطع، الأول تتسم فيه المدينة بالإشارة المحايدة، أي أنه لا يدين المدينة ولايمهرها بالبطولة، بل يكتفي بتصويرها الواقعي متخذًا مادته من الطبقة الشعبية، تاركا بعض ألفاظ من الحياة اليومية تتسرب إلى قصيدته :

عرفت هذه المدينة الدخانية مقهى فمقهى . . شارعا فشارعا

رأيت فيها (اليشمك) الأسود والبراقعا

* من رسالة للدكتور إدريس في التاريخ المذكور - وانظر، د. إحسان عباس، ، بدر شاكر السياب، ص ٤٧، ٢٤٨ .

وزرت أوكار البغاء واللصوصية
على مقاعد المحطة الحديدية
نمت على حقايب في الليلة الأولى
(حين وجدت الفندق الليلي مأهولا)
وانقشع الضباب في الفجر . فكشف البيوت والمصانعا
والسفن التي تسير في القناة ، كالإوز
والصائدين العائدين في الزوارق البخارية
(رأيت عمال «السهاد» يهبطون من قطار «المحجر» العتيق
يعتصبون بالمتاديل الترابية
يدندنون بالمواويل الحزينة الجنوبية
ويصبح الشارع . . دربا . . فزقاقا . . فمضيق
فيدخلون في كهوف الشجن العميق
وفي بحار الوهم : يصطادون أسماك سليمان الخرافية !)
عرفت هذه المدينة
سكرت في حاناتها . . جرحت في مشاحاتها . . صاحبت موسيقارها
العجوز في تواشيح الغناء
رهنت فيها خاتمي . . لقاء وجبة العشاء
وابتعت من «هيلانة» السجائر المهربة
وفي «الكبانون» سبحت ، واشتهيت أن أموت عند قوس البحر
والسماء
وسرت فوق الشعب الصخرية المدبية
ألقت منها الصدف الأزرق والقواقعا
وفي سكون الليل ، في طريق «بورتوفيق»

بكيت حاجتي إلى صديق
وفي أثير الشوق : كدت أن أصير . ذبذبة

والجزء الثاني من القصيدة يرسم فيه الشاعر مفارقة صارخة بين السويس التي تحملت عبء الحرب بعد الهزيمة حتى حرب أكتوبر، والقاهرة التي تزاول الحياة اليومية العادية كأنها في السلم بتحليل وتفسخ يفصل ما بين المدينتين المتميتين إلى قطر واحد، وكان الشاعر واحدا من المجتمع المدني المتفسخ أول الأمر غير أنه صحا من غفوته دون الآخرين السادرين في غفوتهم، وهذه الواقعية البريئة من الدعوى، والبعيدة عن الرومانسية في مثاليها الكاذبة، كافية في إدانة المجتمع المدني السادر الغائب عن السويس في تحولها إلى البطولة المأساوية* :

والآن، وهي في ثياب الموت والفداء
تحصرها النيران . . وهي لا تلين
أذكر مجلسي اللاهية . . على مقاهي «الأربعين»
بين رجالها الذين . .
يقتسمون خبرها الدامي . . وصمتها الحزين
ويفتح الرصاص - في صدورهم - طريقنا إلى البقاء
ويستقط الأطفال في حاراتها
فتقبض الأيدي على خيوط «طائراتها»
وترنخي هامة في بركة الدماء
وتأكل الحرائق . .
بيوتها البيضماء والحدائق

* ونحن بهذا نتجاوز محاولة التقليل من القيمة الفنية للقصيدة كما ظهرت عند د. إحسان عباس، انظر: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص ١٣٢ .

ونحن ها هنا . . نعص في لجام الانتظار
نصغي إلى أبنائها . . ونحن نحشو فمنا ببيضة الإفطار
فتسقط الأيدي عن الأطباق والملاعق
أسقط من طوابق القاهرة الشواهد
أبصر في الشارع أوجه المهاجرين
أعانق الحنين في عيونهم . . والذكريات
أعانق المحنة والثبات .

.....

هل تأكل الحرائق
بيوتها البيضاء والحدائق
بيننا تظل هذه «القاهرة» الكبيرة
آمنة . . قريرة؟!
تضيء فيها الواجهات في الحوانيت ، وترقص النساء
على عظام الشهداء!؟

ولأن المقطع الأول صورة السويس في الماضي فإن زمن الفعل الأساسي في المقطع هو الفعل الماضي ، والزمن في المقطع الثاني آني ، ولذلك فإن جميع الأفعال (وعددها ٢١) تلتزم صيغة المضارع ، وهذا ضرب من الوعي الذي يتمتع به الشاعر في المجانسة بين حركتي الزمان والمكان .

- أحمد عبدالمعطي حجازي يجعل من «الموت في وهران» صورة صافية لاشية فيها للثورة النقية ، وفارق ما بين الشاعرين (حجازي والسياب) في الرؤية الفكرية قد انعكس على صورة وهران لديها ، فبينما كان السياب يتخبط في مسيرته السياسية كان حجازي قد وجد نفسه منذ وقت مبكر في الانتماء إلى الوجدان القومي كحماية له من اغترابه في المدينة ، ومن هنا

جاءت وهران واضحة الثورية لديه :

ما أجد اللحظة في شرفة

من ليل وهران المهيب المنيع

والحارس المهرف إنسانها

الآمر الناهي البصير السميع

القمر اللاهب في كفه

ياقوتة مسقية بالنجيع

والوقوف من أقدامه غنوة

أوتارها كل الربي والنجوع

والموت إن يقبل إليه انحنى

مستأذنا، وقال: أن الهجوع (٧٥)

وموسيقى حجازي في قصيدته هذه هي موسيقى السياب، فكلاهما من «السريع» وإن كان حجازي قد استعمله في شكله التقليدي، غير أن تعبيره معاصر، وليست هذه هي المرة الوحيدة في التقاء الشعارين الموسيقي، فقد ترسم حجازي في قصيدته «رثاء المالكي» خطى السياب الموسيقية في «بورسعيد».

المدينة والوحدة العربية :

وربما كان حجازي أبرز شعرائنا المعاصرين اهتماما بالوحدة العربية التي تمثلت نواتها في الوحدة بين مصر وسوريا، وقد وقع الانفصال السوري فحطم أحلى أمل قومي يراود الشعب العربي، وقد عالج حجازي موضوع الوحدة في أكثر من قصيدة، ففي ديوانه «لم يبق إلا الاعتراف» ثلاث قصائد مباشرة في موضوعها، هي «رثاء المالكي» (من ٣٠٦-٣١٥ الديوان الكامل) و«فبراير الحزين» (٣١٦-٣٢٠) و«عودة فبراير» (٣٥٩-٣٦٣)، وقصيدتان تعالجان نفس الموضوع ولكن بأسلوب رمزي هما:

من يرحم الشهر النبيل وهو راحل وحيد
بغير جند أو نشيد
بغير أنصار، وكم غنى له الراديو، وقال:
يا أيها الشهر السعيد

ونلاحظ استعمال الشاعر لكلمة «الراديو» كما هي، كما نلاحظ تحولات الزمن من سعادة إلى حزن تبعاً لتحويلات الأحداث، والشاعر في خضم الأحزان بسبب الانفصال يتذكر انفعاله الحار بالوحدة، هذا المولود الجديد الجميل، لقد كان شاعرنا يسيح في بحر من السرور، جعله يرقص في الشارع متحدثاً بقوانين المرور:

هل تذكرون يوماً ماذا فعلت

لقد رقصت

في شارع لا رقص فيه

إلا لسكير تعيس أو مهرج صفيق

لقد تحدت قوانين المرور

وكيف يا علامة حمراء في وجه الطريق

أن توقفني بحر السرور

فلم يستخدم حجازي إشارات المرور ليعرب عن حدائثه بفجاجة، وإنما جاءت إشارات المرور لبنة مهمة في صميم عمله الفني، تلعب دورها ببراعة وإحكام، وكثيراً ما تتعطل قوانين المرور أمام الزخات الشعبية التي تخرج معبرة عن انفعالها، وفي نهاية القصيدة يحمل دمشق مسؤولية التخلي عن فبراير:

كيف تركته وحيداً يا دمشق؟

أنت التي حملته فوق السنين

وأين تهربين منه يا دمشق!

من جرحك الدامي الثخين

لن تتركي أنهارك السبعة خوفا يا دمشق
منه . . . من الوجه الحزين
فأين منه تهريين؟

وتحولات الزمن في حقيقة أمرها تحولات للمدينة ، فدمشق الوحدة هي
السعادة ، ولا مجال للتساؤل فليس في السجن إلا نحن ، لأن الذين
ضمتهم السجن رموز لأمالنا .

وفي «عودة فبراير» إلحاح على نفس الوجيعه العربية في حلم الوحدة :

نوافذ المزة ما زالت تضيء ، فالعذاب
لم يتزع بعد اعترافات الشباب
فيروز ما زالت تغني ، فلنا طير طليق
ما زال يجمع القلوب حول روعة المصاب
وينقل الكلمة ما بين الخليج والمضيق
كأنني أسمع صوتا كالنحيب
يصعد من صمت المنازل
فبراير الشهيد من فوق الصليب
يركض في الصحراء ، يستنجد بالقبائل
فلا يجيبه مجيب
كأنني سمعت صوتا كالبكاء
هذا الحسين وحده في كربلاء
ما زال وحده يقاتل
مغفر الوجه ، يريد كوب ماء
والأمويون على التهر القريب
كأنني أرى دمشق بعد ليلة الغياب
بيوتها مظلمة ، وسجنها العالي مضاء

الليل ليس الليل* ، والعقم في كأس الشراب
والكلمات مثقلات بالذنوب

إذا كان فبراير رمز الوحدة فإن الحسين في صراعه مع الأمويين رمز
لفبراير - رمز داخل الرمز -

والجزء الأخير من القصيدة يحمل - كعادة حجازي - تحولات زمنية
مصاحبة لتحولات مكانية ، حيث يلعب الزمن الواحدوي في دورانه على
المدن العربية مستشرفا فجره بمسحة تفاؤلية :

يا أصدقائي احتملوا فإنه على الطريق
رأيته يولد في صنعاء ، حين استشهد النسر الشجاع
رأيته يولد في إحدى القلاع
ثم يطير وحده ، كأن خيله حريق
يقود بغداد إلى وزارة الدفاع
يا ليتني أراك يا دمشق عندما يعود
أعرف فيك أصدقائي ، حين يصدح النشيد
أطلق دمة حبستها سنة
أغمض عيني لحظة للحلم ، ثم أستفيق
في كل بيت في دمشق لي صديق
في كل مقهى ذكريات ، وتدعون أن فبراير مات

ويعود من جديد لموضوع الانفصال - وكان جرح الانفصال لا يريد البرء
والالتئام - في قصيدته «مرثية لأنطاكية» ، ومدينة أنطاكية قسبة العواصم من
الغور الشامية ، كما في «معجم البلدان» ، وهي مع لواء الإسكندرونة قنبلة
الاستعمار الموقوتة بين سوريا وتركيا يتجدد الصراع حولها من حين لآخر ،

* من الواضح أن هنا خطأ في الكتابة يؤدي إلى خلل موسيقي ، ولو انفردت كل جملة في البيت بسطر
مستقل لتفادينا هذا الخلل .

وقبيل الوحدة كانت تركيا تصعد في الحوار بحشد قواتها على الحدود السورية مما دفع إلى التعجيل بإعلان الوحدة بين مصر وسوريا استنقذاً للمدينة واللواء، ولكن الانفصال قد ضيع من أيدينا دمشق نفسها، ومرثية أنطاكية في حقيقة الأمر مرثية مضاعفة لدمشق، فنحن لم نفقد دمشق فقط، وإنما دمشق الوحدة، التي ستستعيد أنطاكية فالشاعر يستغرق في أنطاكية ليبرز مسؤولية دمشق سلباً وإيجاباً:

وأخيراً دمشق . . . ولكنني كنت أطلب أنطاكية
آه أنطاكية

إنها آخر النار والعشب، آخر ما يستطيع الصهيل
أن يحوز من الأرض، آخر ما أستطيع إليه الوصول
وآخر ما تستطيع إليه التسلل أرواح أسلافنا،
كنت أشهداها في رماد الأصيل

تتوضأ في الحصن، ثم تصلي، وتلقي علينا عبااءها القانية

.....

وأخيراً دمشق . . . دمشق التي ملأت لي كأساً، وحزت وريدي،
دمشق التي قدمت لي مقبرة، وأنا كنت أطلب بعثاً،
دمشق التي رحلت مثل أنطاكية

والفارق الزمني بين «مرثية أنطاكية» والثناءات السابقة للوحدة يكشف عن الأرض الجديدة التي يرتادها الشاعر في صورته الشعرية، فالصورة هنا تتجاوز البلاغة التقليدية المعهودة إلى أصقاع خرافية نائية في الأحاسيس والمشاعر، فلا التشبيه، ولا الاستعارة، ولا حتى الكناية، وسيلة التعبير، ولكنها للمع والبروق التي تخطف عبر النفس طوال القصيدة.

إن أي نوع من الوحدة بين قطرين هو خطوة في الطريق إلى الوحدة العربية الشاملة، وبهذا الفهم يعترض عبدالعزيز المقالح على تقسيم اليمن إلى يمنين، ولذا يتساءل:

ماذا يقولون؟ صارت مجزأة القلب، مكسورة الوجه،
صار اسمها في المحافل / «صنعاء» يوما، ويوما «عدن»
لا أصدقهم . . . ! فهي واحدة . . . كلما أنخنت في التراب السكاكين . . .
أدمى التراب السكاكين، واندمل الجرح ، واسترجع الجسد
اليمني الممزق أبعاده . . . شكله واستدارته، نهضت من
خرايبه المقفرات اليمن . . . (٧٦)

وليست المدينة هنا غير مجال وسائطي، يعبر فيه الشاعر عن فكره
الوحدوي، والتعاطف معها آت من الأفكار التي تجوس خلالها من حلم
وطني يتسامى إلى بعد قومي، يتوسل فيه الشاعر القصيدة المدورة، وتظهر
السكاكين هنا - وفي غير هذا المكان - مترسبة من التقاليد اليمنية في الحرص
على حملها .

المدينة/ الشهيد :

«ولا تقولوا لمن يقتل في سبيل الله أموات، بل أحياء، ولكن لا
تشعرون» (قرآن كريم : ١ / ١٥٤)، وقد كان الشهيد من العناصر التي
عقدت صلحا بين الشعراء والمدينة لما يجمع بينها من رمز سياسي يستقطب
مشاعر الشعراء، وها هو صلاح عبدالصبور منذ ديوانه الأول يصطلح مع
المدينة في ظلال الشهيد، في صورة واقعية، تتوحد فيها المدينة، ويتصل
الغريب^(٧٧)، والموتى من هذا الطراز يستمرون في مزاوله الحياة وممارستها
بين الأحياء، فهم يعودون للحركة والكلام والمشاركة في صنع الحاضر
والمستقبل، وصورة الشهيد عند صلاح عبد الصبور تجعلنا نتعامل معها
على أنها حقيقة لا مجاز:

كل مساء ينزل الشهيد في مدينته
يبثها أشواق قلبه البريء

وأمس مرثم حيا وجهه الوضيء
هنيهة وماج ثوبه على استدارة الأفق
فوق ربي المدينة الفساح
وانطفأت جراحه في صدرها الجريء
ونور المساء بالجراح
كأنه صباح (٧٨)

إن موتى المدينة في بعدها السياسي أحياء، يستيقظون في الليل،
ويتحركون بعيونهم البيضاء الواسعة، ويمشون في الأزقة، يغنون بأفواه
يملؤها الرصاص، حتى توقظ أغانيهم مدنهم من غفوتها:

في الليل يستيقظ القتلى عيونهم الـ
بيضاء واسعة مفتوحة أبدا
وفي المدينة حتى في أزقتها
يمشون أكفانهم لا تستر الجسدا
همو يسيرون والأفواه مزرعة
من الرصاص تغني والدروب صدى
وحين يرتجف الأطفال نسمعهم
صوتا لغير الأسى الوحشى ما ولدا
صوتا يندق على الأبواب محترقا
كطائر عبر وادي الموت قد وردا (٧٩)

إن الدم المتدفق على الأسفلت يتحول إلى صوت صارخ كي تستفيق
الحضارة حتى لا يكون وجه الأرض أعمى، وهذا الدم نذير من المقتول
للقاتل، لأنه سيفجر مشاعل الأرض، وله وحده، أن يتحدث، فليس من
لقيا سوى الحياة والموت، وليس في حديثه إلا صمت الدنيا الذي يعني
صراخ الدنيا (٨٠).

وكما يكون الموت ضد الحياة في حال استسلام البطل أو النموذج الإنساني للسليبيات التي تؤدي إلى موت الوطن في الإنسان أو موت الإنسان في الوطن - وهو نموذج يكثر عادة في البعد الاجتماعي - فإن الموت يكون مساويا للحياة بحيث يمثل معها طرفا في معادلة متوازنة لا ينتصر فيها أحدهما على الآخر، ولا ترجح كفة على أخرى، وذلك حين يبرز النضال للسليبيات وتصحيح الأوضاع بشكل يؤدي في النهاية إلى موت المناضلين، فالموت حينئذ يفجر في الواقع الإنساني قيمة التضحيات ويفتح الأبواب لحياة أكثر امتلاء، وكأنه دعوة انتصار للحياة بين الأحياء، موت تعزيز وتكريم لقضية كان الموت ثمنها، ولذلك فإن الأبطال يستمرون في مواصلة الحياة، ويواصلون التصرف كما لو كانوا أحياء على نحو قريب من «بطل الماراثون الذي مات قبل وصوله إلى أئينا بساعة، مات لكنه واصل العدو، كان يعدو ميتا، أعلن وهو ميت انتصار الإغريق»^(٨١).

وتحرك الموتى قد ورد في كتاب «الغصن الذهبي»، حين أشار مؤلفه في معرض حديثه عن مراسيم «أدونيس أو تموز» إلى أن معركة «لانندن» - وهي أدمي معارك القرن السابع عشر في أوروبا - شبتت الأرض بدماء عشرين ألف قتيل، وفي الصيف الذي تلا المعركة تفجرت الأرض عن ملايين الشقائق (ولا عجب إذا تخيل المسافرون وهم يمرون بتلك البطاح الحمراء الفانية أن الأرض قد فغرت في الحق فاها لتلفظ أمواتها . . وفي أثينا كان عيد «ذكرى الموتى» الكبير يقع في الربيع، حوالي منتصف آذار، حين تزدهر أوائل الزهور، فكانوا يعتقدون أن الموتى حينئذ يقومون من قبورهم، ويمشون في الطرقات، محاولين عبثا أن يدخلوا الهياكل والمنازل التي كانت توصل أبوابها في وجوه هذه الأنفس المعذبة بالحبال والقار، واسم هذا العيد، حسب تأويله الطبيعي الظاهر، يعني «عيد الزهور»، وهو يتفق تماما مع مواد مراسيمه، إذا كان الناس فعلا يعتقدون أن تلك الأشباح المسكينة تتسلل من مشواها الضيق إلى النور مع الزهور المتفتحة)^(٨٢). ولكن شعراءنا تجاوزوا بالشهد حدود الأسطورة، وتعاملوا معه كما يتعاملون مع الوقائع اليومية.

إن توحد المدينة الذي رأيناه عند صلاح عبدالصبور، نجده في الجناز
عند أحمد عبدالمعطي حجازي :

نحن غادرنا دمشقاً في الضحى
ولقيناك كما تلقى خطاباً من عزيز نرحا
وحملناك على الأكتاف نجماً
ما هوى . . لكنه اشتاق لنا، فانسفح
كانت الشمس، وكنا، في طريق الشهداء
والهتافات على الأفواه نار، ونداء، ودماء
وعلى الأكتاف نعش
كان عرس، كان عرش
أنت فيه ملك . . كنا رعايا

هاتفين . . الموت للطاغوت، والمجد لأرواح الضحايا^(٨٣)

ولأن الشهيد بطل قومي في هذه القصيدة، فإنه يجتاز الحدود من
دمشق، إلى القاهرة، إلى بغداد، وهي المدن العربية التي كانت محط
الأنظار في حركة الوحدة يومئذ :

نحن في القاهرة اجتزنا الليالي والحدود
وتبعناك في الموصل خيالاً على رأس الجنود
مهرك الأسود بالصدر يشق الليل، يجتاز السدود
سيفك البتار يسقي الموت للوحش الذي أقمى على باب المدينة
باب بغداد الحزينة
وتبعناك في الليل جريماً
جاهداً تزحف، حتى تلفظ الروح بسورياً، وتغفو مستريحاً
ويعتاد انتظرنك طويلاً
انتظرنك صباحاً، وانتظرنك مساءً، وانتظرنك أصيلاً^(٨٣)

ومما يلفت النظر أن «الليل» إطار تتحرك فيه صور الشهيد في القصائد عند الشعراء الثلاثة، وكأنهم يعون أن حركة الشهيد، هي من أجل القضاء على الليل في هذه المدن، ومن حركته تنبثق الأضواء والشموس .

والمدن مع الشهيد مدن وسائطية، مجال يعبر فيه الشعراء عن مقاصدهم، دون مشاعر سلبية أو إيجابية، فيما عدا صورة الشهيد «محمد نبيل الباجوري» عند صلاح عبدالصبور، التي اتضح فيها عقد اتفاقية الصلح مع المدينة في وقت مبكر من حياة الشاعر الفنية .



الهوامش

- ١- انظر القصيدتين والتعليق عليهما، م. ل. روزنتال: الشعر والحياة العامة، ترجمة إبراهيم يحيى الشهابي، ص ١٢١، ١٢٢.
- ٢- بدر شاكر السياب: أنشودة المطر، ص ١٦٣، ١٦٤.
- ٣- إلياس خوري: دراسات في نقد الشعر، ص ٤٤.
- ٤- بدر شاكر السياب: أنشودة المطر، قصيدة «جيكور والمدينة»، ص ١٠٣.
- ٥- بدر شاكر السياب: نفسه، قصيدة «المسيح بعد الصلب»، ص ١٤٩.
- ٦- د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ص ٣٢٩.
- ٧- نزار قباني: الحب لا يقف على الضوء الأحمر، ص ١٩٥، ١٩٦.
- ٨- نزار قباني: نفسه، ص ٣٨، ٣٩، ٤٠.
- ٩- بدر شاكر السياب: أنشودة المطر، ص ١٣٥-١٣٨.
- ١٠- أحمد عبدالمعطي حجازي: مدينة بلا قلب (ديوان أحمد عبدالمعطي حجازي، من ١٨٠-١٨٧).
- ١٣- عبدالوهاب البياتي: تجرّبي الشعرية (ديوان عبدالوهاب البياتي، ٨/٢، ٩)، وانظر، د. عبدالعزیز المالح: الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط. الثانية ١٩٨٥، ص ١٠٣، ١٠٤.
- ١٤- عبدالوهاب البياتي: ديوان عبدالوهاب البياتي، ٢٩١/١.
- ١٥- نفسه، ٢٨٧/١.
- ١٦- نفسه، ٢٨٩/١.
- ١٧- نفسه، ٣٣٠/١.
- ١٨- نفسه، ٣٣٥/١.
- ١٩- نفسه، ٣٤٠/١، ٣٤١.
- ٢٠- نفسه، ٣١١/١.
- ٢١- نفسه، ٣٦٥/١، ٣٦٦.
- ٢٢- نفسه، ٢٧٠/١، ٣٧٢.
- ٢٣- ٤٠٥، ٤٠٤/١.
- ٢٤- ٤٠٧/١.
- ٢٥- ٥٠١/١.
- ٢٦- نفسه، ٥١٦/١، ٥١٧.
- ٢٧- نفسه، ٥٣٦/١.
- ٢٨- نفسه، ٥٥٠/١.
- ٢٩- نفسه، ٥٥٣/١.
- ٣٠- انظر، نفسه، ٥٥٥/١.

- ٣١- نفسه، ٥٦٠/١ .
- ٣٢- انظر، نفسه، ٥٦٧-٥٦٩ .
- ٣٣- نفسه، ٥٧٩/١، ٥٨٠ .
- ٣٤- انظر لويس عوض: الاشتراكية والأدب، درا الآداب، بيروت، لبنان، ط الأولى ١٩٦٣، من ص ٧٩-٨٤ .
- ٣٥- عبد الوهاب البياتي: ديوان عبد الوهاب البياتي، ٥٨٤/١، ٥٨٥، وتاريخ القصيدة ١٧-١٩٦٠ .
- ٣٦- عبد الوهاب البياتي: تجرّبي الشعرية (ديوان عبد الوهاب البياتي، ٧٧/٢)،
- ٣٧- انظر نفسه، ٧٨/٢ .
- ٣٨- عبد الوهاب البياتي: نفسه، ٨٦/٢ .
- ٣٩- عبد الوهاب البياتي: ديوان عبد الوهاب البياتي، ٦٧٧/١ .
- ٤٠- نفسه، ٦٥١/١، ٦٥٢ .
- ٤١- نفسه، ٦٣٣/١ .
- ٤٢- نفسه، ٦٠٥-٦٠٩، وقد كتب البياتي قصيدته عقب وفاة همنجواي عن ٦٢ عاما .
- ٤٣- انظر، د. لويس عوض: الاشتراكية والأدب السابق، من ١١٧-١١٩ .
- ٤٤- عبد الوهاب البياتي: تجرّبه الشعرية (ديوان عبد الوهاب البياتي، ٤٩/٢، ٥٠) .
- ٤٥- عبد الوهاب البياتي: نفسه، ٤٨/٢، وانظر، د. عبدالعزيز المقالح: الشعر بين الرؤيا والتشكيل، السابق، ص ١١١، ١١٢ .
- ٤٦- عبدالعزيز المقالح: عودة وضاح اليمن، قصيدة «الاختيار» ص ٢٧٢ .
- ٤٧- أمل دنقل: الأعمال الكاملة، من ٧٣-٧٨ .
- ٤٨- أمل دنقل: الأعمال الكاملة، من ١٢٦-١٣٠، وتاريخ القصيدة سنة ١٩٦٦ .
- ٤٩- أمل دنقل: نفسه، من ١٣٤-١٤٠ . وتاريخ القصيدة ديسمبر ١٩٦٣ .
- ٥٠- نفسه، من ٨٩-٩٢ .
- ٥١- د. صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، ص ٤٦، ٤٧ .
- ٥٢- أمل دنقل: الأعمال الكاملة، من ١٥٥-١٥٨، في يوليو ١٩٧٠ .
- ٥٣- نفسه، من ١٤١-١٤٦ .
- ٥٤- هذا تفسير إيليا الحاوي: في النقد والأدب، ٢٢٠/٥ .
- ٥٥- أمل دنقل: الأعمال الكاملة، من ص ١٦٧-١٧١ .
- ٥٦- انظر غاستون باشلار: جماليات المكان، الفصل الثامن .
- ٥٧- أمل دنقل: الأعمال الكاملة، قصيدة «تعلّق على ما حدث في تخيم الوحدات» ص ١٧٤ .
- ٥٨- نفسه، قصيدة «الهجرة إلى الداخل»، ص ١٩٣ .
- ٥٩- نفسه، قصيدة «الموت في الفراش»، ص ٣٠٩ .
- ٦٠- نفسه، ص ٢٣٠-٣٣٥ .
- ٦١- نفسه، من ٢٣٧-٢٤١ .
- ٦٢- نفسه، من ص ٢٤٢-٢٥٢ .
- ٦٣- انظر، نفسه، من ص ٢٦٢-٢٦٨ .
- ٦٤- انظر، كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص ٢٩٨ .

- ٦٥- انظر، خير الدين الزركلي : الأعلام، ٢/ ٢٤٣ .
- ٦٦- انظر القصيدة، أمل دنقل : الأعمال الكاملة، من ٢٦٨-٢٧٢ .
- ٦٧- انظر، ابن خلكان : وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ١/ ١٧٨ ، وأيضاً الزركلي : الأعلام، ١/ ٢٢٠ .
- ٦٨- أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص ٢٩٠ .
- ٦٩- بدر شاكر السياب : أنشودة المطر، من ص ١٨١-١٩٤ .
- ٧٠- أحمد عبدالمعطي حجازي : أغنية أكتوبر (ديوان أحمد عبدالمعطي حجازي، ص ٣٧١ ، ٣٧٢).
- ٧١- بدر شاكر السياب : أنشودة المطر، ص ٧٨-٨١ .
- ٧٢- من رسالة إلى الشاعر من الدكتور سهيل إدريس في التاريخ المذكور.
- ٧٣- انظر، عبد الوهاب البياتي : ديوان عبد الوهاب البياتي، ١/ ٣٨٥ ، ٣٨٦ .
- ٧٤- أمل دنقل : الأعمال الكاملة، من ص ٩٣-٩٦ .
- ٧٥- أحمد عبدالمعطي حجازي : ديوان أحمد عبدالمعطي حجازي، ص ٣٧٩-٣٨٠ .
- ٧٦- عبدالعزيز المقالح : عودة وضاح اليمن، ديوان، ص ٧٨ ، ٧٩ .
- ٧٧- انظر، صلاح عبدالصبور : ديوان صلاح عبدالصبور، ١/ ٨٥ ، ٨٦ .
- ٧٨- صلاح عبدالصبور : نفسه، ١/ ١٠٠ .
- ٧٩- سعدي يوسف : الموتى يسرون ليلاً ، (الأعمال الشعرية، ص ٤٢٥) .
- ٨٠- انظر، نفسه، ص ٤٦١ ، ٤٦٢ ، قصيدة إلى عبدالرحمن خليفة .
- ٨١- جان بول سارتر، عن د. محمد شكري عياد : الرؤيا الإبداعية، ص ٢٦٢ .
- ٨٢- جيمس فريزر : أدونيس أو تموز، ص ١٦٢ .
- ٨٣- أحمد عبدالمعطي حجازي : ديوان أحمد عبدالمعطي حجازي، ص ٢٨٨-٢٩٠ .



الفصل الخامس

الأنماط الرمزية للمدينة

أولا - مدينة المستقبل «يوتوبيا»

«يوتوبيا» كلمة إغريقية، معناها «لامكان»، والمقصود بها «المدينة الفاضلة» وفي هذا الفصل نستطيع أن نميز بين نوعين من يوتوبيا، حيث نرى مدنا تتسم بالطابع الإنساني، وأخرى ذات سمة صناعية.

يوتوبيا إنسانية:

وكان أفلاطون قد أرسى معالم هذه المدينة في جمهوريته، وللغرابي (محمد بن محمد ٢٦٠-٣٣٩هـ = ٨٧٤-٩٥٠م) كتاب مطبوع بعنوان: «آراء أهل المدينة الفاضلة»، وقد تخيل الكاتب الإنجليزي توماس مور في «يوتوبيا» في كتاب ألفه باللغة اللاتينية سنة ١٥١٦م رسم فيه صورة سياسية إدارية لجزيرة خيالية، تضم مجتمعا مثاليا كما يريده هو، قياسا على جمهورية أفلاطون، وقد ترجم كتاب مور في إلى الفرنسية عام ١٥٥٠م، وإلى الإنجليزية في العام التالي ١٥٥١م. وآخر الدعاء إلى المثل الأعلى الأفلاطوني الجديد هو الفيلسوف هيجل، وهو الذي قدم - شأنه في ذلك شأن الأفلاطونيين الجدد حتى كانت - واقع الفكرة (أو الواقع المثالي) على واقع الوجود (أو الواقع الاختباري)^(١).

فأين شعراؤنا من فكرة «يوتوبيا» في سعاتها الإنسانية؟

النفور الرومانسي من المدينة لدى شعرائنا أحد البواعث في البحث عن البدائل والتشوف إلى مدن فاضلة، فشاعر مثل أحمد عبدالمعطي حجازي يحب على الطريقة الرومانسية فلا يبوح بحبه، بل يفزع إلى خياله الرومانسي،

مهوما حول مدينة لا يتركه فيها الناس وحيدا - كما هو واقع مدينته المعاصرة -
بل يصغون إليه وهو يعرب عن عواطفه في الليل :

ولكنني في المساء أبوح ، أسير على ردهات السكينة
وأفتح أبواب صدري ، وأطلق طيري ، أناجي ضياء المدينة
إذا ما تراقص تحت الجسور
أقول له : يا ضياء . . ارو قلبي فيني أحب
أقول له : يا أنيس المراكب والراجلين أجب
لماذا يسير المحب وحيدا؟

لماذا تظل ذراعي تضرب في الشجرات بغير ذراع؟
ويبهربي الضوء والظل حتى أحس كأني بعض ظلال ، وبعض ضياء
أحس كأن المدينة تدخل قلبي
كأن كلاما يقال ، وناسا يسرون جنبي
فأحكي لهم عن حبيبي (٢)

وليس هنا مدينة فاضلة ، وإنما تهوية يلوذ بها الشاعر من قسوة المدينة
وجفافها ، فيها روح التشوف إلى مدينة فاضلة ، ؟ وفيها بعض صفات المدن
المستقبلية ، من حب ، وسفر ، وبوح .

قدمت نازك الملائكة صورة للمدينة الفاضلة في مسحتها الرومانسية ، لأنها
تسمم بالقتامة والكآبة ، وضعتها تحت عنوان «مدينة الحب» في ديوانها «عاشقة
الليل» (٣) والمدينة تقع في صحراء الحياة وبين تلالها ، ودونها نهر محوط بالمفاوز ،
ويكمن السم الزعاف وراء أمواجه البراقة ، وكثيرا ما خدعت جنياته الزوارق
والحالمين حين تعلقوا بسراب الجمال والفتون في شاطئه الآخر ، حتى إذا جاءوه
لم يجدوا غير شوك وأشلاء وضجة ديدان وسباع طير ، وتنتهي القصيدة
بتصيحة الشاعر لطراق الأبواب المروعة ألا يهبطوا شواطئ المدينة ، وعليهم
أن يعودوا أدراجهم إلى هب الصحاري ، حتى ينجوا بقلوبهم من حممها .

ونتساءل: ما الذي جعل الشاعرة تسمى هذه المدينة المربعة «مدينة الحب»؟ إنها سراب يوتوبيا المنسرب إلى الشاعرة من الروح الرومانسي، وهي تؤكد ذلك في قصيدة «يوتوبيا الضائعة»، في ديوانها «شظايا ورماد»، وتكون «يوتوبيا» مركزا تدور حوله القصيدة بحيث ينتهي بها كل مقطع، ولكن المقطع الثاني يصور المدينة بصورة مسحورة، فهي من عبر غامض السر، تذوب في سحره الكواكب كما تذوب القيود، وتنطلق الأفكار حرة من عقالها، وفي المقطع الثالث نراها ضياء لا تغرب فيه الشمس، وعبر بنفسج حي، ونرجسا لا يذبل، ورحيق حياة لا تفرغ كؤوسه، لا حدود فيها للزمان، وكواكبها لا تنعس - صورة جزئية تتضارب مع الشمس السرمدية - والشباب دائم النشوة، والربيع يظلل سكان «يوتوبيا»، وهي صورة انعكاس لمفهوم الجنة. ويضيف المقطع الرابع طابعا أسطوريا: شيء من أقاصيص «شهر زاد»، والضوء تسوقه «أنديانا» إلهة القمر وحامية الصيد عند اليونان، و «نارسيوسوس» عاشق نفسه يعبد ظله في الشمس، وتحلق يوتوبيا في ضباب على شفق خرافي، يحف بها أهد من العطور وآلاف الألحان والقبلات، حتى ترقد في سكرة لا حدود لها على رجع أغنية مضمحلة في شاطئ يوتوبيا المكون من ضياء النجوم، ويتبين أن ذلك مجرد حلم استيقظت منه الشاعرة دون أن ترى «يوتوبيا»، وهو ما ل إليه الأمر في القصيدة السابقة «مدينة الحب» من عدم الوصول، ويتكرر الحلم مع الشاعرة دون جدوى، والفارق بين المأل في قصيدتها أن اليأس المتكرر في الأخيرة لا يفقد الشاعرة إيمانها، فهي تنتهي بإصرار يخفف من حدة اليأس:

سأبقى تمجاذبني الأُمْنِيَّات

إلى الأفق السرمدي البعيد

وأحلم .. أحلم .. لا أستفيق

إلا لأحلم حلما جديدا

أقبل جدرانها في الخيال

وأسأل عنها الفضاء البعيد

وأسأل عنها انسكاب العطور
وقطر الندى وركام الجليد
وأسأل حتى يموت السؤال
على شفتي ويخبو النشيد
وحين أموت . . أموت وقلبي
على موعد مع يوتوبيا

وفي تراكم المشاهد في القصيدة تنسى الشاعرة انسجام رموزها، فتقحم بين المدينة الجميلة الشفافة المثالية بشخصية نارسيسوس، هذا الذي أصبح رمزا لحب الذات حيث تسبب في مقتل (ايكو) بازدراته لحبها، فعاقبته «نيميسيس» بأن جعلته يعشق صورته في الماء حتى ذوى ومات، واستحال إلى زهرة النرجس^(٤). إن مدينة نازك مدينة شعرية وهمية لا وجود لها، وذات طابع رومانسي خالص، ولا علاقة لها بـ «يوتوبيا» الكاتب الإنجليزي توماس مورفي، ولا بالمدن الفاضلة التي سبقته.

ولكن صلاح عبدالصبور كان أقل رومانسية من نازك، ففي قصيدته «سوناتا» في ديوانه الأول «الناس في بلاد» يخلق عالما مثاليا يتسع للحب، بديلا عن واقعه المليء بالآلام والأحزان، وتهويمته، أقل مما هي عليه عند نازك، حتى إنه جعل هذا العالم الذي ابتدعه مجرد «قرية» يكتفي منها بـ «كوخ»، وإن كانت الورود والعطور قاسما مشتركا في المدن الخيالية:

ولا تشغلي إنتنا ذاهبان
إلى قرية لم يطأها البشر
لنحيا على بقلها، لا الحياة
تضمن علينا، ولا النبع جف
ونصنع كوخا حواليه تل
من الورد باحته والسجف

.....

وكان سريرك من صندل
وفرشته من حرير الشام
وطوقت جيدك بالياسمين
ومسحت كفيك بالعنبر
وثوبك خيط من المسلمين
وخيط من الذهب الأصفر
ونرخي الستار، وفروزتان
تموجان في وجهك المستهام

وهي مدينة متواضعة في حيز الإمكان، وليست كهذه التي كانت عند نازك، ولكن الشاعر يشترك مع نازك في «يوتوبيا الضائعة» في أن كليهما كان يحلم، وصلاح أفاق من حلمه على الواقع المرير، مما يشعر بأنه لم يذهب في حلمه بعيداً لأنه يعرف مدى ارتباطه بالواقع، وفعلما يرى محبوبته في دوامة الصراع الرهيب من أجل لقمة العيش، ولم يفترقا مع صعوبة هذا الواقع، وهو إصرار أكثر نضجاً من إصرار نازك التقريري المباشر، لأن صلاح ينبع من خلال الزحام البليد في مدينته :

وأيقظني صاحبي (يا فلان)

أفق غمر النور وجه الوجود
ودوى القطار، وماج الطريق
زحاما من الأرض حتى السماء
يساقون والموت في مرصد
لمعركة البُلّه والأغبياء
لأجل الرغيف، وظل وريف
وكوخ نظيف، وثوب جديد
وفي العصر شفتك يا فتنتي
ولم نفتق في الزحام البليد

وقبلت ثوبك يا فتنتي

لأنك أنتِ رجائي الوحيد^(٥)

وإذا كانت هذه المدن الفاضلة متأثرة بالروح الرومانسي، خاصة بالشاعر علي محمود طه (١٣٢١-١٣٦٩هـ = ١٩٠٣-١٩٤٩م) وعالمه المليء بالخطوط وإذا كانت هذه المدن توسلت الشكل الرومانسي المبني على المقطعات، فقد ابتعد صلاح عبدالصبور في صياغة المدينة الفاضلة عن الروح الرومانسي، بعد أن عمق فنه بالقراءة الجادة، وبدأ يوظف التراث في أعماله الفنية، فاستغل حادث الهجرة النبوية من مكة إلى المدينة، للتعبير عن تضايقه بمدينته المعاصرة، والخروج من زيفها ومن ذاته التي تكونت وتشعبت بها في المدينة من زيف وآثام، فارا إلى مدينة وذات أكثر طهرا ونقاء، في قصيدته «الخروج»^(٦) من ديوانه الثالث «أحلام الفارس القديم، ناظر فيها بين عناصر الهجرة من جانب وتجربته المعاصرة من جانب آخر، تقوم مكة بدور المدينة المعاصرة، والرسول عليه الصلاة والسلام في خروجه منها مواز لرغبة الشاعر في التخلص من مدينته وذاته القديمة:

أخرج من مدينتي، من موطني القديم

مطرحا أثقال عيشي الأليم

فيها، وتحت الثوب قد حملت سرّي

دفتته ببابها، ثم اشتملت بالسماء والنجوم

ثم يفارق الشاعر حدث الهجرة في أحد عناصره وهو اختيار الرسول أبا بكر صديقا في الرحلة وتركه عليّ بن أبي طالب ليضلل الكفار، ليكشف عن اختلاف التجربتين في هذا العنصر، فهدف الشاعر خلاصه من نفسه لا افتداؤها، وليس هناك من يطلبه سوى ذاته القديمة وهي لا يجوز عليها التمويه:

لم أُنخِر واحدا من الصحاب

لكي يفدّيني بنفسه، فكل ما أريد قتل نفسي الثقيلة

ولم أغادر في الفراش صاحبي يضلل الطلاب
فليس من يطلبني سوى «أنا» القديم

و«أنا» القديم يتحد بحادث سراقه بن مالك (. . . ٢٤هـ = . . . ٦٤٥م) ،
القائد الذي أرسله أبو سفيان (صخر بن حرب ٥٧ق هـ - ٣١هـ = ٥٦٧ -
٦٥٢م) ليقتفي أثر الرسول «صلى الله عليه وسلم» في الهجرة، فساخت أقدام
فرسه في الرمال، وفي هذا الاتحاد بين الأنا القديم وسراقه استغلال فني في التعبير
عن الواقع الذي يلاحق الشاعر ويشده إليه، ويجاهد الشاعر في التوسل إليه أن
يكف عن هذه الملاحقة، حتى تبدو في الأفق ملامح المدينة المنورة، وهي التي
يتخذ منها الشاعر معادلا ليوتوبيا التي يهاجر إليها، وهي مدينة منورة، ذات ألق
وضياء وصحو سرمدي، وهي بهذه الصفة النورانية تتلاقى مع المدن السابقة، غير
أنها تفضل غيرها لأن نورها يأخذ ألقه من تراثنا الديني:

لو مت عشيت في المدينة المنيرة
مدينة الصحو الذي يزخر بالأضواء
والشمس لا تفارق الظهيرة
أواه، يا مدينتي المنيرة
مدينة الرؤى التي تشرب ضوءا
مدينة الرؤى التي تمج ضوءا

وينهي الشاعر قصيدته بنوع من اليقظة وكأنه كان يحلم - كما في المدن
السابقة - ولكن بغير الأسلوب التقريبي في السرد:

هل أنت وهم وهم تقطعت به السبل
أم أنت حق؟

وهو تساؤل يقرب ويفارق في نفس الوقت النهايات المتشائمة من خلق
يوتوبيا، فإذا تلاقى في التشاؤم فتشاؤمه نوع من الإحساس بالواقع، وعدم
الاستغراق في الوهم الرومانسي، ولذا كانت يوتوبيا صلاح مرتبطة بهذا الواقع

على مرارته، فهو في «سوناتا» بدأ بالمدينة الفاضلة وانتهى إلى أرض الواقع، وفي «الخروج» بدأ مخالفاً من الواقع الأليم، وانتهى بالمدينة المنيرة.

ويتدرج عبدالوهاب البياتي بالمدينة الفاضلة، من «أحلام شاعر» في ديوانه الأول «ملائكة وشياطين» وهي مدينة - كما يبدو من عنوانها ومرحلتها من حياة الشاعر الفنية - متواضعة قريبة جداً من قرية وكوخ عبدالصبور في «سوناتا»، ولكنها رومانسية خالصة مثل يوتوبيا نازك الملائكة، تعتمد شكل المقطعات الرومانسية وخيالاتها الحاملة، ليس فيها أكثر من التبرم والضيق بالواقع.

لكن البياتي بعد ذلك يتحدث نثراً عن مدن المستقبل، ومنها «مدينة العشق»، حديث وعي ورؤية فلسفية فيقول: «لقد غرقت إرم العماد أو مدينة العشق آلاف المرات في البحر، وعادت إلى الظهور، وكلما بعدت أبطأ المحبون في سيرهم إليها، وكلما اقتربت هرعوا مسرعين إليها، وعند حضور اللامتناهي فينا وفي هذا البعد والقرب يثبت وجود الحب الكائن المتناهي - العاشق - دون حضور اللامتناهي لا يلبث أن يسقط ميتاً عند أسوار مدينة العشق كالورقة الصفراء أو الثمرة الفجة المتعفنة»^(٧)، ذلك أن المثالي والباحث عن المطلق يصاب بعطب الموت وصيرورة الحياة، فيعبر قشرة الجليد الرقيقة التي تغلفنا، ليشرف على هياكل النور التي خر الصوفية أمامها صرعى، وتقوم المحبوبة بدور الوسيط المشترك لدى الصوفي والشاعر والثوري، وعيون المحبوبة هي عيون الطفل والشهيد والقديس والولي، شاهد على قيام حضارات الإنسان، ومعنى هذا أنه «لابد أن نكون على استعداد للاتصال الوجودي، أي ينبغي أن ننمي في أنفسنا المشاعر التي تفضي بنا - لا إلى عقد روابط عابرة ولكن إلى الاتصال بالغير اتصالاً حقيقياً من صميم وجودنا الشخصي، وبهذا يصبح الآخر بالنسبة لي هو هذا الآخر حقاً، وأدركه في التفرد الشخصي لوجوده، وعند ذلك يقوم بين ذاته وذاتي نوع من الإبداع المتبادل، لأننا نتصل بوساطة هذا الشيء العميق فينا وهو الحرية... والاتصال حر، وبلا مقابل، وهو معزل عن العقل، وهو كلي، ومن حيث هو كذلك فإنه بداية مطلقة أكون بها أنا نفسي على نحو ما في علو تام خالق معشوقتي، وعلى ذلك فإن الاتصال

الوجودي لا يمكن توضيحه إلا في العلو، فهو في جوهره اتصال بين عزلة وأخرى، أو هو مجتمع المنفردين، إن الاتصال الوجودي مرتبط بالحب، وليس معنى ذلك أن الحب هو الاتصال، ولكنه أعمق مصادر الاتصال، والواقع أن الحب هو الذي يوحد، وهو الذي يجعل من الأنا والأنثى المنفصلين في الوجود التجريبي شيئا واحدا في العلو، وأعجوبة الحب هي أن تحقيقه لهذه الوحدة يقود كلا من الصديقين إلى تحقيق ذاته، فيما لها من طابع شخصي صميم فريد لا نظير له»^(٨).

وهذا التصور الوجودي يلقي ضوءا على مدينة العشق أو «يوتوبيا» الإنسانية عند البياتي، فهو من ناحية يضع الحب دون اتصال موضع التساؤل، أي أن الحب والاتصال يتقدمان معا أو يتأخران معا، يعني لا وجود لحب حقيقي بغير اتصال، يعني أيضا أن يوتوبيا لا بد أن تكون مرتبطة بأرض الواقع، وهذا إذا قاله البياتي في «تجربتي الشعرية» فهو ماسبق أن ألمحنا إليه عند صلاح عبدالصبور.

وهذه المدينة الفاضلة لدى البياتي تحاول أن تجد مخرجاً من لغة التضاد في ثنائية: الأنا/ الآخر، عن طريق لغة الحب، الوسيط الذي يحقق للطرفين ذاته دون تضارب مع الطابع الشخصي، فالحب يشهد الفردية من خلال الآخرين ومع الآخرين.

ومع ذلك نجد في الواقع الفني للبياتي المدينة المسحورة التي يتمناها في مقابل مدينته المعاصرة، خالية من صور الفقر والاعترا ب، حيث علمه أبوه:

. . . والبحث في خريطة العالم عن مدينة

مسحورة دفيئة

تشبهها في لون عينيها وفي ضحكاتها الحزينة

لكنها لا ترتدي الأسفال

وخرق المهرج الجوال

ولا يطن صيفها بالناس والذباب^(٩)

وهي مدينة قائمة على تلال في السليبات التي يعانها الشاعر في مدينته المعاصرة، وليس فيها من العناصر السحرية شيء، إلا إذا اعتبر نقد السليبات وتمني نقيضها من باب السحر، لكن عنصر السحر يظهر في مكان آخر من يوتوبيا البياتي:

مدينة مسحورة

قامت على نهر من الفضة والليمون

لا يولد الإنسان في أبوابها الألف، ولا يموت

يحيطها سور من الذهب

تحرسها من الرياح غابة الزيتون^(١٠)

- ويوتوبيا الرومانسية تتكرر مع الشاعر العراقي سعدي يوسف، ففي ديوانه الأول «أغنيات ليست للآخرين» (١٩٥٥م) نجده في ١٩٥٣/٢/٢١ يقدم صورة لهذه المدينة الرومانسية تحت عنوان «المدينة التي أردت أن أسير إليها» وهي مدينة تستمد عناصرها من مدن نازك وعبدالصبور في التصور المثالي الخالص:

تلك المدينة يا حبيبة

والمنازل بانتظارني

توشح الباقوت ثوبا

والزمرد والدراري

تلك النوافذ تستفيق

مزركشات باخضرار

السورد يهمس فوقها

والطيب يغمر كل دار

تسقيه أهذاب النجوم

قراءة الوجد المثار

تلك السفائن والقلوع
أنتك من زرق البحار
وقوافل الأعراب جاءت
من مهامسة بالعرار
إن البحار السبعة الزرقاء
ملكك والصحاري
تلك المدينة . . للهوى بنيت
وغـابـت عن نهار
طـافـت بأنهار المحب
ومـزقـت سر المدار
تبريز في حانئها الشفق
سـراء عارية الإزار
وهفت لها بغداد بالخمر
المخضـب والجوار
والأغنيات بها كأعمق
ما بدجلة من قرار
تلك المدينة . . دونها جرح
الهوى وعذاب نـار
أنا إن وصلت فدريها وار
بها ألقى ودار (١١)

ورومانسية سعدي يوسف لا تنظر إلى علي محمود طه وزورقه الحالم بقدر ما
تنظر إلى ترسبات علي محمود طه في رواد الشعر الحديث أي أنه كان ينظر إلى نازك
الملائكة والسياب والبياتي ويستخلص أجمل ما عندهم، ولكن . . هل وصل

سعدي يوسف إلى مدينته التي أراد أن يسير إليها؟ لقد كتب الشاعر بعد ذلك بثلاث سنوات تقريبا، أي في عام ١٩٥٦، قصيدة بعنوان «المدينة»، ومن سمات هذه المدينة ندرِك على الفور أنها نفس المدينة، لأن الطابع الرومانسي مازال يظلها، ولكن بتهويبات أقل من السابق، وتحول ضئيل نحو الواقع:

آه لو نمضي مع المد إليها
في ضباب الفجر نأتيها سراعا
بالأناشيد . . . شرعا . . . فشرعا
يهبط النخل علينا، مظلم الخضرة يدعونا إليها
آه لو نمضي إليها، نترك القارب في همس المياه
وعلى ومض من النجم هداه
إنه يعرف شباكا صغيرا
أخضر النور وخبزا وفتاة
إننا نرسو لديها . . . حيث يبقى القمر
في البحيرات . . . وينمو الزهر
حيث لا تغرب شمس

يا أعز الأصدقاء

اتبعونا بالأناشيد إليها^(١٢)

كانت الأغاني والأناشيد من العناصر المشتركة في الوصول إلى يوتوبيا عند شعرائنا، كما كان السفر كذلك، والعلاقة بين الغناء والسفر وطيدة، ولذلك نرى الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة يجري على سنن من سبقوه، فيسافر إلى يوتوبيا مستعينا مثلهم بالأغاني مع العناصر الأسطورية:

من الذي يمدني بساعدي هرقل

لأفتح المدينة الحصينة الأسوار

بأغنيات أورفيوس
لتسمعي غنائي الحزين
وليس لي جمال نرجس ، ولا ممالك بلا تخوم
أنا المسافر القديم
إلى مدينتك (١٣)

و«يوتوبيا» التي رأيناها ذات طابع إنساني عام، تتمخض في دورانها بين الفلاسفة والأدباء عن «يوتوبيا» موجهة، لمحنا خيالها لدى عبدالوهاب البياتي في تجواله بين مدن العالم ، وكان توقفه عند هذه المدن، وإعلان رضاه عنها، وأكثر من ذلك عشقها، نوعا من البحث الدائب عن مدينته الفاضلة، وعلى غرار البياتي توقف سعدي يوسف عند هذه المدن الاشتراكية، واتخذ منها نموذجا لمدينته الفاضلة، في مرحلة ما بعد الرومانسية، ففي ديوانه الثاني وجد مدينته في الواقع، وليست مدينة هلامية، وحين وجدها غنى لها أربع أغنيات، وجدها في «صوفيا» عام ١٩٥٧، وعاش بين جدرانها ولألائها في الحقيقة لا في الوهم والخيال، ولأن المدينة حقيقية تخلصت لهفة الشاعر من التهويلات واقتربت من الواقع!

يا موطن العمال ، يا وشم الكفاح

يا موعدا للحب . . عمال العراق

هم في انتظارك منبعا للفجر

.....

لو كنت أجهل كل أغنية سواك لما أسفت

لحن إلى صوفيا . . وبعذك يا صباح ليأت صمت

لو كنت أقدر أن أغني

كل الأحبة في بيوتك في شوارعك الجميلة

لبنيت فوق الشمس مجدي

لكل ستنتظر النجوم بقلب سعدي
يوما تزركش فيه فيتوشا فتبلغ كل حد (١٤)

واضح أنها يوتوييا من منظور يساري، تستوحي ألفاظها من هذا
القاموس: الجوع، الشعب، الكفاح، عمال، وهي ألفاظ يكثر دورانها بين
اليساريين، وفي قصيدة أخرى من الديوان نفسه «٥١ قصيدة» تتحدد سمة
المدينة أكثر:

يا إخوتي غنوا معي شيئا عن الأنهار
فالماء في «الفولجا» يلونه النهار

.....

كانوا وراء البحر ينتظرون زائرهم طويلا
إيفان بافلوفيتش، والتري والرجل الصغير
ثم يدخل المدينة في صحبة فلاديمير ايليتش لينين:
ونسير في الريح الرذاذي الغرير
جنباً إلى جنب... وندخل في المدينة (١٥)

وإذا كان المفهوم إنسانياً فإن التناول الساذج والسطحي لا يفصح عن هذا
المفهوم الإنساني، لأن الشاعر لم يتمثله، ولا نجد أكثر من الصياح بألفاظ لا
عمق لها، لأنها لا تنبع من مواقف مضيئة لإنسانية الإنسان، وكثيراً ما أساء
معتقو الاشتراكية إلى الشعر بهذا الأسلوب.

ولكن عبدالعزیز المقلح يعبر عن يوتوييا هذه بحيث لا يفقد صفاءه
الشعري، ولم يجعل الفن طرفاً خاسراً في معركة مع المعتنق الفكري، بل وحّد
الشاعر بين الطرفين في وحدة صوفية تتعاقب فيها مظاهر الوجود، وتتلاقى فيها
كل الأفكار والأديان، وكل المدائن، وكل العصور، وتنبع فيها الصورة
الشعرية من الحلم، في شكل موسيقي دائري يكون هو الآخر شكلاً من
العناق المتجانس مع الأفكار والمدن والأشياء:

لم يصل صوت حبي إلى النسغ . ضاع غنائي مع الريح فاحترقت
لغة الناي في شفتي ، وعلى شاطئ العين ، حيث المرافئ مهجورة
تحتفي نار «ذات العماد» وتبرق نار «الجحيم» ، وبينهما .

- بين نار الورود ونار الشتاء - يسافر وجه غدي كمدا ، بين
حلم وصحو تناثر عمري القديم وعمري الجديد ، وبينهما تتبدد
«يوتوبيا» الشعر والعشق . ها هو ذا صوتها :

من بعيد أرى في النجوم ملاحظها - تلك صنعاء طالعة من
رماد الفجيرة والقهر ، تثبت بين الخرائب - لكن صورتها تتبدد
ساعة تقترب العين ، ساعة يمتد كي يتحسسها القلب يصرخ :

ماذا أرى في مدينة حبي ؟ رؤوسا مقطعة ، وأكفا إلى
الله ضارعة ، وهوانا ، وليلا يغطي وجوه النجوم التي
تتناثر أحلامها في العشيات عبر الطريق الطويل المدمى ،
المشائق في جانبيه الدليل ، المرابا إلى الفجر ، لم يبق غيري
على كتفيه الهزيلين * ، رأس تقوم ويمسكها الحزن أن تنكسر .

وما أنقذتني سوى نجمة من فم السيف ، كان الغناء العظيم
يطارد كل الرفاق ، إلى أين أمضي ؟ . . إلى الشرق من
آسيا - للجنوب من الشرق - ما أكبر الناس ، ما أصغر الكون
في مطلع الشمس ! تقترب الكف من ماء عرش الإله ، تكاد
تلاسه ، صار حزني قريبا من الله يلعب في حجره ، يتنقل
ما بين أشجاره ، يتوحد فيه صلاة وعنفا ، حياة وموتا .
وفي نوره طاف قلبي بكل المعابد . طال ارتحال دمي . في
بساط من الذكر مندلق عن دفوف الدراويش في صوت «بوذا»

* ووضح أن الصواب «الهزيلتين» لأن الكتف مؤنث .

أطير، ومن حول نار المجوس مع الوثنيين صليت، غنيت،
واغتسلت نار حبي بماء البراءة في «الكنج»، باركني كل رب
هناك. تفتح قلبي ليدخله الزهر، والطير، والوحش،
والحشرات التي يفزع الغاب منها، أبحثُ لكل السيوف، لكل
السكاكين صدري، فلم تستطع لا السيوف ولا ظمائم السكاكين
سفك دمي. وهنا حين عادت من الريح رأسي إلى وطني
قطعوها بسيف من الحقد، كان الإمام يداعبه، ويربيه في
قصره... (١٦)

وهي يوتوبيا لا مكان لها ولا زمان، ولكن ملاحظها مأخوذة من توجهات
الشاعر، تأخذ مسحة صافية من تصوف محيي الدين بن عربي (٥٦٠-٦٣٨ هـ
= ١١٦٥-١٢٤٠ م) تتسع لكل الوجود، والمتمثلة في قوله:

لقد صار قلبي قابلا كل صورة
فمرعى لنزلان، ودير لرهبان
وبيت لأوثان وكعبة طائف
وألواح توراة، ومصحف قرآن
أدين بسدين الحب، أنى توجهت
ركائبه، فالحب ديني وإيماني (١٧)

وبهذه الرؤية الشاملة والدائرة في الزمان والمكان، في معانقة المثال أين وأنى
وجدت نجد يوتوبيا المقالch في تقلباتها وتحولاتها تتسمى «كربلاء» كما في القصيدة
السابقة، إرم ذات العماد، ولكنها في جميع مسمياتها تؤول إلى «صنعاء» لأنها قضية
الشاعر ومنطلقه، يقول في ديوانه «عودة وضاح اليمن»:

نحن من كربلاء التي لا نخون
وفي كربلاء التي لا نخون ولدنا

ومن دم أشجارها خرجت للظهيرة أسماؤنا منذ موت الحسين
مدينتنا لا تصدر غير النجوم، ولا تصطفي غير رأسي تتوجه
بالنهار الشهادة، تغسله بالدماء العيون الجريحة

إن هذه المدينة تختار سكانها بعناية - كما كان أفلاطون يختار سكان
المدينة الفاضلة - وتميز بين الغث والسمين من الشعر، ولذا تطرد
شعراء الأبراج العاجية منها، أو تطالبهم بالخروج من ترفهم، والنزول إلى
ميادين الكفاح، تستمد من الشعب وتستلهمه، حتى لا تأسن الكلمات،
وتموت الحياة تبعاً لموتها:

يا أيها الشعراء المملوك: اخرجوا من مكاتبكم. تأسن الكلمات إذا
لم تكن من دم القلب طالعة، وتموت المصافير في ظلها، ويموت الشجر
حين كانت محابرنا من عطور، وكان الذي فوقنا
يبول علينا. . ونحن نقول: اسقنا
المنافي الطريق إلى الشعر، والسجن نافذة للتواصل،
والموت في الشعب أروع ما يكتب الشعراء. نوافذ أكواخهم
تألق بالموت والورد، تثمر بالخبز والدم. رأس الحسين
غدا وردة في الحدائق، أنشودة صار للمتعبين،
ونهر، ونافذة للمطر (١٨)

والملاحظ أن الطابع العام للمدينة الفاضلة في شكلها الإنساني، أنها
ذات ملامح معينة تلاقى عليها الشعراء، فهي مدينة الحب، ذات
عطور وزهور، النور فيها لآلاء لا يتقطع، السفر إليها عامل مشترك بين
الشعراء، الوصول إليها مستحيل أو شبه مستحيل، وقد يراها
الأيديولوجيون في المدن الاشتراكية المعاصرة، ولكن مدينة المستقبل لها
وجه آخر صناعي.

يوتوبيا صناعية :

في أحضان حضارة صناعية يعترى الإنسان قلق متأصل الجذور تاريخيا، فاحتقار المجتمع الصناعي والتقنية الراقية والتوجس من توقعات المستقبل هي آخر ألوان التعبير عن مشاعر الفزع الناشئة مع التصنيع، تفاوتت فيه حدة الهجمات على المجتمع الصناعي، ومن هذه النزاعات برزت القضية الأساسية المتلفة بلباس العصرية، فالمشكلة الحقيقية أن الناس والمجتمع ككل لم يتحمسوا للآلة، بل إنهم إبان عملية التطور أصبحوا أشبه بالآلة، والذين فكروا في الإنسان كروح ومادة أدانوا التصنيع الذي يسلط الكثير من الاهتمام على المادة، وهاجموا مادية الحضارة الصناعية، وأجمعت الجماهير الكادحة في البدء على رفض نمط الحياة الجديد، وجاهرت بعدائها في حوادث كثيرة، ففي الفترة الواقعة بين عامي ١٨١١، ١٨١٦م حطمت طوائف عمالية تدعى (لوديتس) الآلات الجديدة في إنجلترا، لأن التقنية تسببت في البطالة وتدني الأجور. وإدانة المجتمع الصناعي قضية عريضة تفترض فقدان الحرية والذاتية، والإنسان ليس عبدا لعمل ما أو لمتوجاته، وأكثر من ذلك فقد دمرت ثقافة الإنسان لتذوب في ثقافة جماعية لا تفاضل فيها ولا تميز، وتداعي الثقافة كان نتيجة عوامل تقنية، ولقد أصاب العالم الأمريكي «برنارد روزنبرغ» حين قال: إن التقنية الحديثة هي الظرف الضروري الكافي للثقافة الجماعية^(١٩).

هل هذا الهجوم كان وراء السوق الذين عابوا على الإغريق خلوهم من الغرض وهم يبحثون عن الحقيقة؟ إن الإغريق - وهم أساتذة العالم في التفكير الميتافيزيقي والخلقي والسياسي - أدهشوا العالم في التأمل الرياضي والهندسي الذي وصل بهم حدا مكنهم من أن يخرجوا بطريقة غير مباشرة نموذجا للآلة البخارية، ولكنهم لم يكلفوا أنفسهم مشقة استغلال هذا الاختراع، مما أذهل العصور التالية، لم يصنعوا قاطرة، أو بارودا، أو حتى دولا بلا للغزل، كانوا يبحثون عن الحقيقة لذاتها كوسيلة للثقافة لا للسلطان والراحة، ويزدرون الذين يبحثون عنها لفائدة مادية، فمثل هذه البواعث المادية دنيئة تحط من

كرامة الأحرار، ولا تتفق مع الحياة المهذبة، وربما أدهش بعض العلماء معرفتهم أن الأثينيين كانوا يحسبون الاشتغال بالتجارة مخلا بالشرف، وقد أكد أفلاطون وأرسطو ذلك، كان الأثيني يؤثر أن يحيا حياة غنية على أن يكون غنياً^(٢٠).

إن الاعتقاد بأن الرجال قد تحولوا إلى آلات بلا حياة كان الأساس في الهجوم على الحضارة الصناعية، ولم يقتصر الهجوم على الآلة، ولكنه تعداها إلى العلم، فأنشأ أظفاره فيه بحملات متفاوتة.

ولكن ما لبثت الطبقات الدنيا أن اقتنعت بأن التقدم الصناعي يجلب الخير، وتقبل العامل الإنجليزي التصنيع، لأن دخله ارتفع في نهاية القرن، وحين تضعف الاقتصاد عقب الحرب العالمية لم ينقلب العامل ضد التصنيع، ولكن ضد الإدارة المسؤولة عن الاقتصاد الصناعي، كما أن الذين أنحوا باللائمة على الحضارة الحديثة، وأجهدوا أنفسهم كي يخرجوا بالإنسان من دائرة الانقسام، لم يتفقوا على أن الصناعة وحدها كانت وراء المشكل الإنساني «فإن ظاهرة التصنيع ليست هي التي تفسر وحدها تكشف المجتمع الغربي عن أنه عاجز عن صون مكان ذي سمة إنسانية، وعن إدامة النمط القديم المائل في (اكورا) المدينة القديمة»^(٢١).

لقد غدت القصة العلمية أدبا شائعا، فهل الشعر أقل شأنا من فن القصة، حتى يتأخر عن مواكبة التطور الحضاري والعلمي؟

هل نسبق فنقول: إن شعراءنا تأرجحوا بين الرفض والقبول بالحضارة الصناعية، والذين قبلوا منهم هذه الحضارة تأرجحوا بين الحماس المطلق والقبول المتحفظ، وبعضهم أبدى حماسا شديدا إذا كان الإنجاز العلمي قادما من أحد العسكريين اللذين كانا يستقطبان العالم في حين يظهر تحفظه أو تخوفه أو التقليل من شأن الإنجاز إذا وفد هذا الإنجاز من المعسكر الآخر، وهؤلاء ينطلقون من وقف أيديولوجي، ومثل هذا الموقف القاصر لا يمثل رؤية حضارية، لأنه مشوب بالتعصب، والتعصب خلق مضاد للحضارة، ويوتويها صناعية كالحكمة ضالة الإنسان يأخذها أنى يجدها.

شاعر مثل البياتي يعانق «يوتوبيا» الصناعية عناقا حارا، في قصيدته «إلى هانسن كروتسبرغ» التي كتبها في ١٣-٥-١٩٥٩م، ويأخذ حبه للمدينة الصناعية شكل الحب الصوفي، حيث نرى الولاء في الحضرة، ونرى السكر على مذاقه الصوفي، وصرعة العاشق، وإن ظهرت في ضميره استعمالات معاصرة، كالشرب على نخب الحبيب، وهذه اللغة الصوفية في التعبير عن الوجدان لا تتأتى إلا في أعمق حالات الهيام والفناء، وهي أقصى ما يطمح إليه الإنسان في لغة العشق:

مدخنة تناطح السماء

توزع الحلوى على الأطفال في المساء

وتهب الضياء

والثوب والكتاب والدواء

من يزرعون الورد في بلادك الغناء

فلترفع الكأس على نخبك . . يا مدخنة تناطح السماء

ففي غد يرتفع البناء

أعلى فأعلى . . آه يا صهباء!

أنا صريع الأعين الزرق، صريع النار في الأفران، يا صهباء

أعلن في حضرتك الولاء

للعالم الجديد، للمدخنة السوداء

فليكتب الدخان في السماء:

من ها هنا مر صريع الحب، في نهاية ابتداء^(٢٤)

إن الابتداء من النهاية لحظة صوفية خالصة ترصد حال فناء الصوفي، ومن حال الفناء يولد العاشق ميلادا جديدا لا عهد للأرض به ولا يعرفه إلا من ذاق وجرب، أما صرعة العاشق في الأفران، فقد تكون هذه النار من وقدة الصهباء التي تصطلم العاشق وتنضجه في حمياها على ما درج عليه الصوفية في استعارة

الخمر وتلويحها إلى المغازي الإلهية ، وقد تكون النار والأفران كهربائية أو ذرية ، فتكون من تفجيرات المدينة الكنائية ، وبهذا التفسير هي أقرب إلى غربة الواقع ، كما يستملح التفسير الأول لمروره بعدة مراحل حتى يصل إلى هدفه على طريقة البلاغيين القدامى في التعبير الكنائي .

وأحمد عبدالمعطي حجازي ، صاحب «مدينة بلا قلب» يتحول من هذه الحملة العنيفة على المدينة ، لالإلى القبول بها فحسب ، بل إلى اعتناق يوتوبيا صناعية ، يقول على لسان طيار شهيد :

أنا هنا أقود كوكبي الصغير
أكاد لا أحس غير قبضتي ، وهي تدافع الرياح

وهي تروض الجناح

وهي تلج في المصير

أنا هنا أقود كوكبي الصغير

أخلص الوشاح من شد الرياح

وكلما أصبحت مطلق السراح

انكشف العالم لي ، كأني الأول فيه . . والأخير

أنا هنا أقود كوكبي الصغير

الأرض تحت الغيم عسكريان ، شاكيا السلاح

هذا هو الحق مضيء كالصباح

وها هو الباطل يبدو جنة . . بلا ضمير

أطلقت ناري . . وابتسمت للزئير

أطلقت ناري . . ثم قبلت الجراح

أطلقت ناري . . كوكبي يهوي محطم الجناح

أما أنا . . فلم أزل أطيّر . . لم أزل أطيّر^(٢٥)

[ديوان أحمد عبدالمعطي حجازي ٢٤٩-٢٥١]

لقد مات الطيار وتحمر في نفس الوقت ، وحلقت روحه في طيراتها ، وهذا منتهى العشق للآلة التي ارتبط بها في الدفاع عن قضيته ، والصورة الشعرية تكشف عن الهوى العميق للطائرة ، إنها كوكب صغير ، وأضاف الكوكب إلى ياء المتكلم ، إن الملكية حياة خاصة ، وجعل الشاعر من هذه الصورة محورا تدور عليه أغنية الطيار ، وليس الأمر كما يتوهم أن الشاعر أفلح في تقمص الطيار ، لأنه عقب على النشيد بتدخل شخصي نفهم منه أن النشيد وصف أكثر منه تقمصا :

يا ليتني يا أيها الطائر ريش في جناحك الكسير
يا ليتني بعض الرماد في حريقك المثير

والشاعر نفسه يظهر امتنانه للآلة ، المطبعة ، معترفا بدورها الأسطوري في خدمة الثقافة :

شكرا للمطبعة الصباء
يدها البكاء
تصنع ألفاظا تتكلم
تصرخ ، تتنهى ، تتألم
تبقى ، لا تطمسها الظلمة
تجمعنا ، نسجد للكلمة
الكلمة طير
عصفور حر
والكلمة سحر
أربعة حروف صادقة النبرة
حاء . . راء . . ياء . . هاء
تشعل ثورة

[الديوان ٤٥٣-٤٥٥]

إن الشاعر في معانفته للقيم العظيمة يعانق الحضارة الصناعية لأنها تحمّد هذه القيم، وهو حين يلجأ إلى لغة التقطيع في بعض الكلمات/ القيمة. فإنه يعيش هذه القيمة حرفاً حرفاً، والتقطيع نفسه أحد التفجيرات الكنائية للمدينة في لغة الشعر المعاصر.

وما دام الوعي بالمدينة وعيا حضارياً فإنه يرتبط بمدى تطور انتصار الإنسان على الطبيعة، واتساع رقعته في الكشوف العلمية، وربما كان غزو الفضاء أكبر انتصار علمي في العصر الحديث، وهو إنجاز حضاري، إذا لم ينحرف للأغراض العسكرية.

فإذا غشي الإنسان الفضاء الخارجي في أولى خطواته الواهنة، من خلال أفراد يمثلون الجنس البشري، فإن هذه الفتوح ليست انتصاراً أمريكياً أو روسيا، وإنما هي فتح إنساني مبین، أو هكذا يجب أن تكون، فليكن رواد الفضاء الذين جابوا أقطار السماوات والأرض أبطالاً في هاجس الإنسان شرقيه وغريبه، حيث أضحت التجربة الفذة ملكاً للبشرية، ومن حق الجميع أن يكون لهم منها موقف إيجابي، حتى ولو كان البعض ينظر إليها بريبة، وخشية.

إن إنجازاتنا العلمية هي من خلق وإبداع حضارة تقنية متفجرة كتفجر الصبح، ورجال الفضاء لا يقتصر دورهم على تمثيل هذه الحضارة، بل يتعداها إلى مساهمتهم في إبداع تكوينها، هم ليسوا ثماراً لكفاح الإنسانية فحسب، بل هم بصورة أوفى من يقرر مصيرها، فالإنسان التقني - كما يبدو - أصبح في حكم الحقيقة المؤكدة، حتى ولو كان الفردوس الأرضي لم يكن أوانه بعد، حيث لم يفصم الإنسان والمجتمع الوشائج مع الماضي، كما جاء في محاضرة لأحد رواد الفضاء الأمريكيين، ألقاها عقب رحلته الراهنة (٢٥).

والأدب الأصيل يستمر في التغير، ويتطور في أنحاء العالم، ومن العوامل التي تؤثر في تطويره الانفجار التكنولوجي، وهذا الانفجار الذي حدث في الخمسينيات والستينيات من هذا القرن ترك بصماته على الأدب في الدول المتطورة صناعياً، وساهم في توجيه اهتمامه الأول إلى علاقة الإنسان بالطبيعة

والآفاق الكونية للفكر البشري، وعلاقة ماهو طبيعي بما هو غير طبيعي في تطوير الحضارة، «ومثلما أن حضارة ما لا يمكن أن ترجع إلى الوراثة، فكذلك لن يرجع الإنسان العصري إلى الحياة الرعوية، وأدب اليوم لا يمكن أن يتناول نفس الموضوعات، ويكتب بنفس الأسلوب الذي كان يكتب به (سرفانتيس)، أو (بلزاك)» (٢٦).

وقد لقي غزو الفضاء حظوة في الشعر العربي المعاصر، وكان لابد أن يحظى بهذا الاهتمام، مادنا في الجانب المادي من حياتنا الاجتماعية قد أفدنا من منجزات الحضارة في صنع حياتنا المعاصرة، ونجحنا إلى حد كبير في الانتقال من حياة القرون الوسطى إلى حضارة هذا القرن، فكان لزاما أن نفعل الأمر نفسه في الجانب الفكري والفني، حيث يلتحم الفن والشعر بالمنجزات العلمية التي تنعطف بالمجتمع انعطافا حادا.

وتحت عنوان «عيون الكلاب الميتة» (٢٧) كتب البياتي عن غزو الفضاء مبديا حماسا شديدا لهذا الإنجاز العلمي، الذي يرتاد العالم الشاسع:

سفن الفضاء تعود من رحلاتها، عبر الفراغ الموحش الأبدي، والضوء البعيد

ينهل من نجم يموت

وكواكب أخرى تموت، وضوؤها مازال في سفر إلينا عبر آلاف السنين

وكائنات لا ترى بالعين تولد من جديد

ثم يرسم صورة بائسة لما نحن عليه، تقوم بدور المفارقة مع هذا التقدم العلمي، حيث تستهلكنا بحوث لاعلاقة لها في صناعة الحضارة، مستشهدا بالنحوي الذي مات وفي نفسه شيء من «حتى»، ومؤلفاتنا عن الخيل، وفن الشعر الموزع بين الهجاء، والمديح المستجدي، والبكاء على الأطلال بدموع رخيصة مزيفة، والسقوط في أوهام العشق، ثم الموت قبل ميعاد الموت دفاعا عن الشرف، مستعيرا شطر بيت للمنتبي ذهب مثلا في هذا الباب، في عالم عربي مكون من نموذجين: شخصيات هامشية هي أفراد الشعوب وقيادات متخمة:

ونحن مازلنا على صهوات خيل الريح ، موتى هامدين

عميا نزيد ونستزيد

ونموت في «حتى» ، وفي أنساب خيل الفاتحين

نتبادل الأدوار، نشتم بعضنا بعضا ، ونستجدي على بوابة الليل الطويل

نبكي ولا نبكي ، ونغرق في دموع الآخرين ، متمين وعاشقين ، وهائمين وضائعين

نبني من الأوهام أهراما ، وسورا لا يصد الطامعين

ونموت قبل الموت في سوح المنون

«لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى» أوهت قرون الناطحين

وهي صورة واقعية سوداء ، تسود التاريخ العربي ، والتكيبية العربية فيها
موسومة بخاتم الموت البشع ، ليس فيها نافذة لنقطة ضوء ، ثم ينهي الشاعر
قصيدته بهتاف تقريري مباشر، تتخلله محاولات لاستشراف الصورة الرمزية :

رباه! أخرجنا من الظلمات ، من شرك اللصوص ، ومن مخالب باعة الإنسان
في الشرق القديم

ومن دوار البحر والصحراء ، من قاع الجحيم

وليمسح الثلج الرحيم

والعشب والأنداء : وجه الميتين

والعقم والأوساخ والعار المقيم

ومفارقة البياتي غير مفارقة أبو سنة التي ستأتي ، لأن البياتي يهدف منها إلى
معانقة بوتويبا صناعية معانقة لا تترك فرصة لمن أراد أن يتشكك في إيمانه كما
حدث مع أبو سنة فيما ستراه بعد - ومع تسليمنا بأن إيمان البياتي لاشية فيه فإن
مفارقتة ساذجة ومبتناة على أسس غير سليمة ، ذلك أن بحوث النحو وفنون
الشعر العربي ليست بالضرورة طرفا مقابلا لغزو الفضاء ، فالمدينة الصناعية في
الغرب لم توقف بحوث اللغة ولا فنون الأدب ، ولم تنح باللائمة على فنون القول
في البلاغة القديمة ، من حق البياتي وغيره أن يقيم المناخ الفكري والبيئات

العربية، ومن حقه أن يحط من قدر الفكر السائد في البيئات العربية، غير أن هذا ميدان آخر ليس مضادا لميدان البحث العلمي الصناعي، فنحن لم نتأخر عن غزو الفضاء لأن نحويا استغرق حياته دون أن يكمل إحاطته بحرف هو «حتى»، ونحن نذهب إلى أبعد من هذا حين نقول إن رائد الفضاء كان مرتبطا في دورانه حول العالم الشاسع بأبسط الأبجديات في التعلم، ونعتقد أنه كان تلميذا ملتزما بتعليم المدرس الابتدائي في الحرف الذي ينزل عن السطر والذي لا ينزل عنه، وكان التزامه صارما وأورثه الدقة المتناهية فيما بعد بالدقة العلمية التي تحرسه وهو يجتاز السماوات، ونذكر الشاعر البياتي بأن للغرب بحوثا قيمة عن أدبنا العربي وفكرنا العربي من الأهمية بمكان، دون أن تحط هذه البحوث من الإنجازات الصناعية أو تعوق تطورها.

و«عصر الإنسان» قصيدة للشاعر محمد إبراهيم أبو سنة في ديوانه «الصراخ في الآبار القديمة»، وتتكون القصيدة من مقدمة وأربعة مقاطع، تبدأ المقدمة بالجملة التي قالها سقراط قديما «اعرف نفسك»، قالها ولم يعلم أنه سيأتي على الإنسان يوم مذكور ينال فيه الملكوت، وفي المقطع الأول يدعو الشاعر سقراط أن يقوم ويتأمل معجزة الإنسان المعاصر الذي بنى عش الأبدية فوق جبال القمر، وسافر عبر السديم في الكون الشاسع، ونثر صندوق الكون بين يديه كما ينثر الحلي، وهي صورة تجعل الكون ضئيلا أمام انتصار الإنسان، وصورة مبهجة في نفس الوقت، تتضافر في فرحتها مع الصورة التالية فهل، فالإنسان يتنزه في الكون على سهوة المعدن الآلي حتى يرقص هناك في حضن الله.

والمقطع الثاني تقرير عن التطورات الكشفية منذ سقراط حتى الآن، الاكتشاف الأول سماه الشاعر عصر العقل، وسمى اكتشاف الكتابة عصر الفكر، واكتشاف النار عصر التعمير، يليه عصر التدمير باكتشاف البارود، والموسيقى عصر للأحلام، والشعر جعله عصرا للحب، والآلة عصر الحرية - وهذا اعتناق ليوتوبيا صناعية - وكان آخر الاكتشافات غزو الفضاء، وسماه

الشاعر عصر الإنسان - وهذا اعتناق آخر أكبر في معانقة يوتوبيا صناعية - وإن كانت لغة هذا المقطع سردية تقريرية بعيدة عن جوهر الشعر، وهي إلى ميادين البحث العلمي أقرب .

في المقطع الثالث يقوم سقراط، وبارك هذا الإنجاز العلمي - معانقة ثالثة للمدينة الصناعية مدعومة بشهادة النموذج الإنساني الأسمى - ولكن سقراط يوجه بعض الأسئلة على طريقته الفلسفية في عرض فلسفته بالأسئلة والمناقشة مع تلاميذه، ويكون الشاعر قد وفق في استغلال هذا الملمح السقراطي وإعيا أو غير واع، والغرض من أسئلة سقراط بيان وجهه النقص في عصر الإنسان الحضاري، من دماء مازالت تسيل أنهارا، وجوع يسيطر على نصف العالم، وقسوة تقتل الحب، وخوف مازال مسيطرا، مازال القوي يأكل الضعيف، ثم يركز سقراط رأيه في حضارة الإنسان على هذا النحو:

اغرس أعلامك فوق الكون

لكن عد للأرض

كي تبني قرية

يسكنها فقراء الهند

لتجفف أنهار الدم الحمراء

ولتصنع مهذا للأطفاء التعساء

والخلاصة كما ظهرت في المقطع الرابع أن سقراط مازال على عبارته الأولى التي تقول «اعرف نفسك» فالإنسان حتى عصر الفضاء يجهل نفسه، وينسى الحب، عليه أن يؤاخي بين القوة والحب، وساعتئذ يحق له أن يدخل الجنة .

ومن خلال هذا العرض يتضح موقف الشاعر من يوتوبيا صناعية، فهو لا يعارض الإنجاز العلمي، بل يباركه، ولكنه في نفس الوقت يلقي الضوء على الجوانب السلبية لهذه المدينة الصناعية، التي أغفلت عنصرا الحب في لحظة الانبهار بالكشف العلمي، المدينة لن تكون مكتملة إلا إذا كانت في خدمة

الإنسان ككل، ليس الأمريكي أو الروسي الذي يسافر عبر السديم ليرقص في حضن الله بينما الفقير الهندي يتضور جوعاً والصراع الدموي يزعج جنبات الأرض، إن حضارة تذهب بعيداً في السماوات العلا قبل أن تكتشف ما على الأرض حضارة قاصرة تجهل نفسها، أو على الأقل حضارة عوراء، لأنها تنظر بعين واحدة إلى أعلى، وتنسى أو لا ترى ما تحت قدميها، وبهذا الفهم نستطيع أن نقول: إن الشاعر أراد بناء مدينة للمستقبل، تتسم أو تجمع بين مدينتي المستقبل: الإنسانية والصناعية معاً، من غير أن يقلل أو يهون من قيمة انتصار الإنسان على الطبيعة، فهو وإن كان قد وضع الفقر والحرب في موضع المفارقة إلى جانب غزو الفضاء، وهما أمران منفصلان وواقعيان وصادقان ولكنها يؤخذان في مفهوم الحضارة ككل، فالشمول من سمات الحضارات العظيمة، إننا كثيراً ما ننفي سمة الحضارة عن هذا العصر الذي أغفل الشعب الفلسطيني الضائع لأن هذا الشعب مفردة من مفردات العصر، فإذا وضعناه في موضع المفارقة مع معطيات الحضارة لا نكون كمن يقارن بين الصحة والمال، فكذلك إذا وضعنا فقراء الهند، أو المجاعة الأفريقية، أو أي لون من ألوان التعاسة التي يعانها الإنسان*.

ونشير إلى أن قصيدة أبو سنة هذه تذكر بكتاب ترجم إلى العربية قبيل كتابتها، ولا نشك أن الشاعر قد قرأ الكتاب، وهو بعنوان: «أول من وصل إلى القمر»، في سلسلة «الألف كتاب»، التي كانت تضلع بها مصر، ومغزى القصة - التي انتهجت أسلوب الخيال العلمي - مركز في آخرها، حيث نوقش هذا الإنسان الذي وصل القمر في حضرة الكائن القمري الأعظم ومجلسه المكون من عباقرة الكائنات القمرية، وعلى مشهد من سكان القمر - رمزاً للوحدة المثلثية التي تفتقر إليها حياة الإنسان على الأرض - ومن خلال المناقشة يتبين القصور في الحضارة الأرضية، التي لم تكتشف الكنوز الأرضية قبل أن تفكر في اكتشاف الفضاء.

* وهذا نكون قد تجاوزنا محاولات د. إحسان عباس في التقليل من رؤية الشاعر تجاه هذا الإنجاز العلمي، انظره في: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص ٧٧، ٧٨.

وكان أبو سنة في ديوانه الأول «قلبي وغازلة الثوب الأزرق»، قد كتب
«أغنية لجاجارين» وهو رائد الفضاء السوفيتي، وأول من قام برحلة في
الفضاء الخارجي حول الكرة الأرضية، وتحمس له الشاعر يومئذ بشدة، ونثت
القصيدة هنا قبل الحديث عنها، يقول الشاعر:

سألوني عنك في قريننا، سألوني يا ذراع الأقوياء
أي نسر يحمي الأحلام من كف الفضاء؟
تعرف الأرض لعينيك نشيد الكبرياء
التهافتات تعالت في حلوق البسطاء
دق باسم الأرض أبواب السماء
آه لوجئت إلى قريننا . . شجر المانجو يغني في العراء
فاعمر النجم كروما، فوق أرض الفقراء
وادفع الشمس إلى كوكبنا، تنمّر الأرض محيضا من ضياء
معبّر التاريخ نهر من دماء
وعلى الشاطئ يمجثو عابر، حمل الأكفان في ظل المساء
إنه الإنسان يبكي طفله الأوحى في سوق البغاء
طفله الراقص رعبا فوق أمواج دماء
اسمه الحب وفي كفيك أنت الآن ميلاد الرجاء
أنت يا سيزيف من أوصل الصخرة للباب المضاء
سوف لا تسقط يوما، أذرع الإنسان أضحت كالقضاء
من حقول النرجس الأبيض تأتي بالرخاء
سيعيش الحلم في كفيك نبعا من سناء
أنت جاجارين أنهيت لسيزيف العناء
وستخطو وستبقى تعرف الأرض لعينيك نشيد الكبرياء

وفي هذه القصيدة بذور «عصر الإنسان» والفارق بين القصيدتين فجاجة الأداء في أغنية الشاعر لرائد الفضاء، وثانيا في حماسه الشديد لرائد الفضاء السوفيتي، لأنه يتحدث عن الإنجاز العلمي القادم من روسيا، وحين دخلت أمريكا حلبة الصراع في غزو الفضاء، وربما تفوق البرنامج الأمريكي على نظيره السوفيتي، ووافق ذلك مرحلة من النضج لدى شاعرنا، قل الحماس عما كان عليه، وظهر الشكل الفلسفي الذي تمسح به الشاعر.

وكما كتب أبو سنة «أغنية لجاجارين» رائد الفضاء السوفيتي، وأول رواد الفضاء في العالم، فإن شاعرا سودانيا هو صلاح أحمد إبراهيم، كتب يحيي «فلتينا ترشكوكفا»:

أنا الذي ليس له أن يملك الأرض، ولا أن يقبل الأجر،
ولا أن يقرع الأجراس في بيع ولا شراء
الصائغ الماهر، والحداد، سادن الأسرار، مانع الأسماء
مسخر الكور، مسير النار، مدوخ السندان، مبدع الأشياء
مبارك الحصاد، مكمل الطقوس، باذر الموروث، سامر المساء

.....

أنا صلاح الشاعر، في تواضع جم، وفي حب، وبانحناء
أهدي إليك هذا العسل البري
يا فلتينا ترشكوكفا ومنك للنساء (٢٨)

وإذا كانت قصيدة أبو سنة التي تعرضنا لها بالتحليل والتعليق أقرب إلى الفكر منها إلى الشعر فقصيدته صلاح أحمد إبراهيم أقرب إلى لغة الشعر من أبو سنة، لأنه في معانقته للمدينة الصناعية لم يقف مثل أبو سنة، موقف الأستاذ من الحضارة، بل عانقها بتواضع وأدب جم، ومفارقته للإنجاز العلمي مضافة إلى ضمير المتكلم الكاشف عن دوره المتواضع والعظيم معا كإنسان مكافح، وإن كان ضمير المتكلم يعني الإنسان المكافح المناضل المغمور،

الذي جمع في نفسه الأمثلة الأخلاقية، في كفاحه العادل وإبداعه، وحرمانه من ثمرة حصاده المبارك، ومع ذلك فهو رضي النفس بدوره واقتناعه بأنه يساعد في الإنجاز الحضاري بامتهانه السباكة والحداثة وحرث الأرض، وجميل، منه أن يقحم اسمه في القصيدة مع اسم رائدة الفضاء، في لغة واقعية ناضجة، لم يقلل من شاعريتها تعدد المهن كما قلل من شاعرية أبو سنة تعداد الكشوف الإنسانية.

أما الشاعر سعدي يوسف فقد كتب تحية إلى الرفيق Tovarisch معتقاً ومتوغلاً في استكناه معاني الرحلة الفضائية، وفي المقطعين الأول والثاني يلتحم الشاعر بمعاني البطل متخذاً منه رمزاً، وهو في هذا الالتحام يحمل معه رغبة شعبه في معانقة الرمز حتى العبور إلى الحضارة، وهو ومن ورائه أمته - يهدد بالفناء إن لم يحدث بينه وبين الحضارة هذا التلاحم:

Tovarisch والسنا اللآلاء في عيني ينهمر

فتمثل جبهتي، ويدور فيها النجم والمطر

وأغفي في اختلاج الفرحة الرؤيا، وانتظر

إذا لم تفتح عينك في عيني . . أنتحر (٢٩)

وكأن كتابة الرفيق بحرف لاتيني في قصيدة عربية ضرب من الكشف الفني على غرار الكشف العلمي، وهو حماس شديد لا يضاهيه من شعراء «يوتوبيا» صناعية غير حماس حجازي في قصيدته «الحديد والجسد»:

إنه العصر، هذا الحديد الذي يتطاير ملتها في اهواء الذي

كان يحمل ريش النعام وخضرة ضوء القمر

إنه العصر، هذا الحديد، وهذا الشرر

فاحتضنه، ودع جسمه يخترق لحمك الحي

- يا وطني المتخلف - كي تتحضر (٣٠).

وبعيدا عن المباشرة والتقريبية في رحلة الفضاء، هذه التي أطلت برأسها في تجربتي محمد إبراهيم أبو سنة بالذات، وصالح أحمد إبراهيم بدرجة أقل، كانت تجربة الفيتوري أنضح من الناحية الفنية عن رأيه في الحضارة المعاصرة من خلال رحلات الفضاء، كتب الفيتوري في مارس ١٩٦٩م قصيدة بعنوان «ورقة على سطح القمر» في ديوانه «البطل والثورة والمشنقة»، قسمها الشاعر إلى ثلاث مراحل غير مرقمة ولا معنونة، يبدأ القسم الأول عقب الهبوط على سطح القمر ومعاناة الفضاء بمصاحبة إحساس مبهم لا يقدر الشاعر على تسميته إلا من خلال شبيه له، وهذا الشبيه هو «البكاء» وليس بكاء الفرح، وإنما هو منتوج الغربة الأشد والأعمق من كل أنواع الاغتراب التي عاناها على ظهر الأرض، وهو شعور يثني بها سيأتي:

وهبطت . . لم أهبط على أرض . . هبطت على فضاء
ومضى يعانقني . . ويجهش في شيء كالبكاء
الذكريات تشدني يا أرض نحوك . .
أين سيدك الذي جفت على شفثيه آثار الدماء
الآن صوت الخوف أعمق . . غربة الإنسان أعمق

وفي هذا الصمت المخيم الرهيب يتصور نداء موهوما، ويكتشف أنه لا شيء، فذلك فعل الوحدة، ثم يبدأ في تخيل التاريخ القمري الذي كان أهلا بحياة وحضارات، ويمدد مفردات هذه الحياة، ومن خلال هذه المفردات نرى صورة لحضارة قمرية، وبالتأمل في هذه الحضارة التي كانت ثم اضمحلت نجد أنها صورة طبق الأصل من حضارتنا على ظهر الأرض في وقتنا الحالي، أي أنه لم يبدع حضارة سحرية، أو يخلق يوتوبيا في مقابلة حياة الأرض، كالتي نراها في قصة «أول من وصل إلى القمر» وإنما يلتقط جميع صورته الجزئية من حياتنا، بمعاناتها ومشاكلها، وينتهي بأن هذه الحضارة القمرية آلت إلى السقوط، لنفهم نحن بالتالي أن هذا سقوط لحضارتنا المعاصرة على ظهر الأرض:

من يناديني؟ اقترب . . لا شيء ثمة . .

تولد الأشياء كي تتحلل الأشياء

وولادة الأشياء وصيرورتها إلى التحلل مقولة وضعها في شكل حقيقة

تفسر الآتي :

إني جئت . . . أعشاب المدارات القديمة في دمي . . .

كانت هنا دنيا أكاد أرى معالمها . .

المدائن . . والمدافن . . والموانئء والبحار . .

الناس في الأسواق مازالوا . . الخظى المتقطعات . . الباعة المتجولون

ذوو الزجاجات السمبكية . . ينقبون الأفق بالكلبات ثم يحدفون، ويشهقون

«العدل ثوب طالما أبلته أجساد القضاة»

ويرصد العراف نجم الطفل، والشحاذاة الكسلى تعد نقودها

ويطل من خلف المغارات للصوص الملتحون . .

حضارة ثم اضمحلت . .

طالما عاشوا . . استباحوا . . ضاجعوا . . عشقوا . . استراحوا . .

أحرقوا . . احترقوا . .

تساقطت التوابيت المذهبة . . الرسوم . . الزهرة . . القوس . . الشعار . .

هم فوق ما تتمثل الرؤية، وما تحكي فجيرة الانتظار

إن فجيرة الانتظار ليست للحضارة التي اضمحلت على سطح القمر، بل

هي انتظار الفجيرة في حضارة العصر الأرضي التي اضمحل نظيرها هناك .

والمقطع التالي نعي للغة الشر السائدة في عصرنا، والتي تتمثل في

البهرج اللفظي ومعايشة الماضي في رثاء موتاه، والغزل، ثم في النرجسية

التي يعتنق فيها الشعراء ظلالهم، بعيدين عن مأساة الإنسان الحقيقية التي

تصنعها الحضارة :

سأسير وحدي ، مات سحر الساحر الوثني . . كان
الساحر الوثني يوقد ناره . . في كل أمسية ، وكان
يصنف الأزهار فوق موائد الشعراء والموتى
وكان يتوج العشاق ، ثم يشيح مفتونا بروعته عن العشاق

وفي المقطع الأخير يبحث عن لغة بديلة للشعر الميت في المقطع السابق ،
تصلح للتعبير عن العصر، وتكون نبتة من نباتاته ، تساوق الغد القمري ،
وتكون هذه اللغة ثمرة رحلته إلى هذا الغد الذي انفتح على الفضاء :

سوف أسير وحدي
ماتت اللغة التي عبقت بها الأفواه
يا باب الغد القمري
إني جئت باسم الشعر
باسم الحب
باسم الله

وتكون خلاصة الشاعر في موقفه من الحضارة التي تمثلها المدينة ليست
بعيدة عما رأيناه عند محمد أبو سنة وصلاح أحمد إبراهيم ، فهو وإن كان قبولا
بالحضارة فإن المفارقة بين التقدم العلمي وصورا لانهايار الاجتماعي تفعل فعلها
في نفوس الشعراء - ما عدا حجازي - هو قبول مشروط إذن ، رآه الشعراء
الثلاثة من خلال واحدة من أخطر الخطوات التي أنجزها التقدم العلمي
حتى الآن ، ومع ذلك لم يتضح لنا ضخامة الأثر المترتب على هذه الخطوة ، بل
لعل هبوط الإنسان على سطح القمر خيب الآمال المعقودة عليه في مقابلة
الجهد الإنساني الذي بذل من أجله .

عموما دخل شعراؤنا في محاولة خلق «يوتوبيا» صناعية ، فرأينا الآلة ،
والمطبعة وصناعة الذخيرة والأسلحة الدفاعية ، والطائرة ، وأخيرا غزو الفضاء ،
ومما يلفت النظر أن الشعراء لم يقدموا وصفا للاختراع العلمي ، ولكنهم كانوا
أصحاب مواقف ، وإن كانت المواقف تختلف في حرارتها من شاعر لآخر ،

وهي مواقف تتخذ لغتها من الفن الواقعي، وواقعيتهم أدخل في «واقعية القرن العشرين» الجديدة المفتحة، والتي دعا إليها الفيلسوف الفرنسي «روجيه جارودي»، والتي تعتمد على واقع محدث، وحساسية تكونت لدى الإنسان في القرن العشرين، خلال تصنيفه اليومي للأدوات التكنولوجية واستخدامها، مما يؤدي إلى تقييم جديد لدوره مع إيقاع التاريخ السريع في القرن العشرين، وتحول العالم نتيجة للتقدم العلمي والتكنولوجي، في رؤية جديدة ليست قائمة إلى الأبد، تهدف إلى إعادة بناء الواقع اعتمادا على معطيات ثقافية محددة كبديل للواقع القائم بالفعل، ومن خصائصها أنها في نفس الوقت الذي تعبر فيه عن تصور حديث للعالم وعلاقاته الإنسانية والتكنولوجية، تحقق نموذجا للأشياء ولممارسة الإنسان لها، بحيث تجاوز الواقع إلى العمل، وترتكز جهود الإنسان لتغيير العالم والمجتمع، فموضوع الفن هو خلق النشاط الإنساني، كما عبر عن ذلك أحد النقاد^(٣١).

ولا ننسى أن نسجل في موضوع غزو الفضاء، أن حماس الشعراء لهذا الإنجاز أكثر حين يكون الإنجاز روسيا، ويقل هذا الحماس إذا كان الإنجاز أمريكيا، مما يكشف عن الهوى الشخصي في المعتقد الأيديولوجي، مما يذكر بالموقف من المدينة الغربية، فهي عند الأيديولوجي مرفوضة إذا لم تكن اشتراكية، وهي نموذجية إذا كانت كذلك، ولكن الإنجاز العلمي أمام تبني يوتوبيا صناعية يجب أن يتجرد من التعصب، ولا ينسى أن الشمول والطابع الإنساني من عناصر «الواقعية الاشتراكية» كما يسميها جوركي، أو «الفن الاشتراكي» كما يحلو لأرنست فيشر أن يسميه^(٣٢).

وربما كان السبب في هذا التمييز، أن الإنسان العربي بخبرته التاريخية العميقة ووعيه الحضاري اليقظ، قد أدرك أن تقدم الإنسان الغربي كان يعني دائما بالنسبة له وقوعه في براثن استعمار القديم والجديد، فهو الذي يدفع دائما ثمن هذا التقدم، أما هذا الإنسان الشرقي مثله - جزئيا على الأقل - فإن تجربته التاريخية معه لا تحمل هذا التوقع الأسود، ومن ثم فإن فرحته به، وفرحة العالم النامي معه أرق وأخلص.

هوامش

- ١- انظر، كينث فرامبتون: العمل والأثر والهندسة المعمارية (معنى المدينة من ٢٢٥-٢٦٠).
- ٢- أحمد عبدالمعطي حجازي، قصيدة «حب في الظلام» (ديوان أحمد عبدالمعطي حجازي ص ١٩١، ١٩٢).
- ٣- انظر، نازك الملائكة: ديوان نازك الملائكة، ١/ ٥٥٨-٥٦٠.
- ٤- انظر، ك. ك. رائغين: الأسطورة، ترجمة جعفر صادق الخليلي، ط الأولى، ص ١٤٥.
- ٥- صلاح عبدالصبور: ديوان صلاح عبدالصبور، ١/ ٤٢، ٤٣.
- ٦- نفسه، ١/ ٢٣٥-٢٣٧. وانظر د. علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، من ٨٣-٨٦.
- ٧- عبدالوهاب البياتي: تجربتي الشعرية (ديوان عبدالوهاب البياتي، ٢/ ١١٣).
- ٨- ريجيس جوليفيه: الفلسفة الوجودية من كير كجارد إلى سارتر، عن البياتي في المصدر السابق، ٢/ ١١٤، ١١٥.
- ٩- عبدالوهاب البياتي: ديوان عبدالوهاب البياتي، ٢/ ٢٤٦، القصيدة بعنوان «مرثية إلى المدينة التي لم تولد بعد».
- ١٠- عبدالوهاب البياتي: ديوان عبدالوهاب البياتي.
- ١١- سعدي يوسف: الأعمال الشعرية، ص ٥٧٣، و «دار» اسم فاعل من الدراية والعلم.
- ١٢- نفسه، ص ٥٣٧، ونبه إلى أن الشاعر رتب ديوانه ترتيباً عكسياً مع زمن الإنتاج.
- ١٣- محمد إبراهيم أبو سنة: الصراخ في الآبار القديمة، قصيدة «المغامر المجنون» ص ١١.
- ١٤- سعدي يوسف: الأعمال الشعرية، ص ٤٨٩.
- ١٥- سعدي يوسف: نفسه، ص ٤٩٠، ٤٩١.
- ١٦- عبدالعزيز المقالح: من قصيدة «من تحولات شاعر بياني في أزمنة النار والمطر، ديوان: عودة وضاح اليمن، ص ٣٤٣-٣٤٥.
- ١٧- ابن عربي: ترجمان الأشواق.
- ١٨- عبدالعزيز المقالح: قصيدة «دخول رأس الحسين إلى مدينة الشعراء» ديوان: عودة وضاح اليمن، ص ٣٥٦-٣٥٨.
- ١٩- انظر، فيكتور فركس: الإنسان التقني، ص ١٢، ٤٣، ٤٩.
- ٢٠- كلايف بل: المدينة، ترجمة محمود محمود، جامعة الدول العربية، مكتبة الأنجلو، مصر، ص ٧٨، ٧٩.
- ٢١- كينيث فرامبتون: العمل والأثر والهندسة المعمارية (معنى المدينة، ص ٢٥٤) و «أكورا» عنده تعني المدينة المثالية القديمة.
- ٢٢- البياتي: ديوان عبدالوهاب البياتي، ١/ ٤٦١، ٤٦٢.
- ٢٣- أحمد عبدالمعطي حجازي: ديوان أحمد عبدالمعطي حجازي، من ص ٢٤٩-٢٥١.
- ٢٤- نفسه، ص من ٤٥٣-٤٥٥.

- ٢٥- انظر، فيكتور فركنس : الإنسان التقني ، ص ٩ .
- ٢٦- فالتينيا إيفاشينا : الثورة التكنولوجية والأدب ، ترجمة عبدالحمد سليم ، ص ٢١-٢٢ .
- ٢٧- عبد الوهاب البياتي : ديوان عبد الوهاب البياتي ، ٢ / من ص ٢٧٨-٢٨٠ .
- ٢٨- صلاح أحمد إبراهيم : غضبة الهببائي ، بيروت ١٩٦٥ ، من ص ٦٥-٧٣ .
- ٢٩- سعدي يوسف : من قصيدة «إلى رائد الفضاء Tovarisch (الأعمال الشعرية ، ص ٣٠٢) .
- ٣٠- أحمد عبد المعطي حجازي : كائنات مملكة الليل ، ص ٣١ ، ٣٢ .
- ٣١- انظر، د. صلاح فضل : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ، ص ١٠٥-١٠٨ .
- ٣٢- انظر، إرنست فيشر: الاشتراكية والفن ، ترجمة أسعد حليم ، دار الهلال ، العدد ١٨٣ ، يونيو ١٩٦٦ ، ص ١٦٠ ، ١٦١ .

ثانياً : مدينة الحلم

بحث جوزيف ريكورت عن الشبه الفيزيولوجي للمدينة، فوجد أنها تشبه الحلم، ذلك أن طبيعة الحلم تجعل الأشياء، كل الأشياء، تنبوع عن التعريف المحدد الدقيق، كما تجاوز حدودها، وتختلط في نفس الوقت، وتعيد تنظيم ذاتها، وإن ما فيها من الأمور المطلقة والمتضادة كميًا (بإيجاز، الاستقطابات الزائفة) تتضاءل وتفقد كل دلالاتها، ويتوحد النظام بعدم النظام، والاستمرار بعدم الاستمرار، والمحتوم بغير المحتوم، ويصبح هذا التوحد إرضاءنا الأعظم^(١).

ويضيف كريستوفر ألكسندر في بحث عنوانه «المدينة ليست شجرة»، أن المدينة هي دوماً اختلاط، وليس الأمر على خلاف ذلك، فعندما نقول «مدينة»، فإن الفكر يذهب إلى سكانها، والمدن - كما كان يقول شكسبير عن الناس - مصنوعة من المادة التي تصنع منها الأحلام، ويتضمن الحلم والمدينة لانهاية علاقات في جميع الاتجاهات، وكلاهما يشبه الإنسان^(٢).

وكان سيجموند فرويد (١٨٥٦ - ١٩٣٩ م) قد فجأ عصرًا غلبت عليه العقلانية، حين لفت الأنظار إلى جذور غير عقلانية، وغير واعية لسلوك الإنسان، وأدى ذلك بالكثير إلى الجهر بأن تصرفات الإنسان تنقرق لا عقلانياً ودون وعي، وكانت بحوث فرويد عن الطفولة وتجاربها، وصراع البقاء، وتفسيره للأحلام، فتحا لعالم جديد، أضواء بعض المناطق المظلمة، «إن تحت مظهر الأحداث اليومية طبقة عميقة، يتمخض في أغوارها تصرفنا الاجتماعي والفردى، عن تبدلات ذات أثر بالغ في تاريخ الكون»^(٣).

إن عالم اللاشعور الذي اكتشفه فرويد قد ترك أثره العميق في الشعر، الذي توجه بدوره إلى هذه الأغوار البعيدة في داخل النفس البشرية: «يا أعماق

الشعور/ سننقب فيك غدا/ ومن يدري أي كائنات حية/ ستبرز من هذه الهاويات/ مع عوالم كاملة؟»^(٤). والخيال هو الصلة بين العالم الداخلي والعالم الخارجي، فالخيال الذي لا ينتهي مداه هو أغنى الميادين، فليس من المدهش أن يقف الشاعر بشكل خاص في قائمة الباحثين عن أفراح جديدة، ويمسحون مساحات خيالية شاسعة، وليس من المدهش أن يشق الشاعر طريقه إلى ذاكرة جديدة، وزمن ضائع، هو في آن واحد معرفة حقيقية بلا شعوره، وطاقاته ومعرفته بواقع العالم العميق، في بناء لغوي جعل من القصيدة حيلة لإنطاق اللغة ما لم تتعود نطقه، بأن فجر فيها ما تتمتع به من إمكانية كامنة لتكون شيئاً آخر غير اللغة المشتركة، ولتشكل أداة للسيطرة على الواقع، أولبنا وأقع جديد، يصب صوره المتفجرة عن طريق الإشراقات الباهرة، لا تعتمد - حتى في لحظة الاندفاع - إلا على الصوت الداخلي، في مغامرة للكشف عن أفق مجهول، رغبة في رؤية أرحب من رؤية الإنسان، «وهكذا يعيش الشعراء المعاصرون حياتهم الباطنية، بعيداً عن تناول أضواء الساعة الراهنة، التجارية، وتحت تأثير الإرث السوربالي المتمدد الذي يظل نسغ الشعر»^(٥).

ومن هنا كانت «الرؤيا» هي لغة الشعر المعاصر، وهي القاسم المشترك الأعظم بين شعراء العصر، كل على قدر نصيبه من المهوبة والثقافة، وهذه الرؤيا لا تستمد لغتها من الأفكار السائدة، ولا من القوالب الجاهزة، ولا من المحفوظات والمجففات والمعلبات، بل تتاح من الأصفاق النائية في الحس، تماماً مثل الأحلام، إن لم تكن هي نفسها أحلاماً بشكل ما.

والأندلس من الأماكن التي مثلت مدينة اللاوعي في شعرنا العربي المعاصر، فقد كان لنا في الأندلس بناء حضاري استغرق حوالي ثمانية قرون (٧١١-١٤٩٢م)، شكلت إبداعاً حضارياً على الصعيدين: العربي والإنساني، ولذا استقرت في اللاشعور العربي فردوساً مفقوداً وجنة ضائعة، يستعيدنا شعراً لنا كحلم، فتحضر

بأبعادها الفيزيائية والمجردة، يعني بعناصرها الحسية والذهنية معا «عبر اختراق خيالي هائل يستقطب إلى فضاء القصيدة المحدودة بعدد ما من الصفحات والأشكال الطباعية، وما تشتمل عليه من سطور وكلمات وأصوات وحرروف وإيقاعات ظاهرة وخفية، ما لا يجد من عناصر تشكل جسد النص، وهي عناصر غير محدودة، ليس من حيث كثرة أشكال الخيال اللغوي الذي يتحقق من خلالها فحسب، بل من حيث الكثافة والتركيز والقدرة على الإيجاء والتضمين التي تتنوع وتختلف من شاعر إلى آخر»^(٦).

وقد ظهرت (موتيفة) الأندلس لدى: أدونيس، والبياتي، وأحمد عبد المعطي حجازي، وسعدي يوسف، من شعراء هذا البحث، ومن اللافت للأنظار أن هؤلاء الشعراء الأربعة كتبوا عن الأندلس من المنفى، وأنهم عانوا تجربة المنفى الفعلية، وسنأخذ من قصائدهم ما تعامل مع الأندلس كحللم بالمكان التاريخي، فلا يهمن أن تظهر أسبانيا المعاصرة في القصائد، فالمكان التاريخي للحضارة العربية في الأندلس هي ما يضلح بتصوير الحلم الحضاري.

عن «صقر قریش» كتب أدونيس قصيدتين، الأولى في ربيع ١٩٦٢م بعنوان «أيام الصقر»، والثانية بعنوان «تحولات الصقر»، واستغرقت من الشاعر عاما كاملا من (أيلول ١٩٦٣م - أيلول ١٩٦٤م)، وقبل الدخول إلى عالم الأندلس، نقدم بالعنصر المشترك بين الصقر من جهة وأدونيس من جهة أخرى، كي نقف على الجامع بينهما، فذلك يضيء النص ولا شك.

أما الصقر فهو: عبدالرحمن بن معاوية بن هشام بن عبدالملك بن مروان (١١٣ - ١٧٢هـ = ٧٣١ - ٧٨٧م)، الأمير الأموي، ويسمى عبدالرحمن الداخل، شجاع مقدام، شديد الحذر، لسن وشاعر، ولد في دمشق، وترى في بيت الخلافة، وقد أفلت من تعقب العباسيين وملاحقتهم وتمكن من دخول الأندلس، وأعلن قيام الدولة الأموية بها، والخليفة العباسي المنصور هو أول من لقبه بصقر قریش.

.....

سأشق عروقي .

نهرًا يحمل الفضاء

سأدور مع الكوكب المغربّ أو جمرّة الشروق

لابسا قامة الهواء

وأعود إلى نصفني المقيم

في الضفاف الحزينة، في آخر الصحاري^(٨)

وعلينا أن نتذكر في البداية التحولات في الأسماء، فقد صاحب الشاعرَ وقنّاعه خروج منها، فتحول «عبدالرحمن» إلى «الداخل» ومنه إلى «صقر قريش»، وعلى غرارهِ خرج «علي أحمد سعيد» إلى «علي أسبر»، ومنه إلى «أدونيس»، وشاعرنا مغرم بالخروج من أسائه، وله قصيدة بهذا العنوان، فالتحولات التاريخية المدونة مصداقية للتحولات الفنية لدى أدونيس . .

فإذا جننا إلى عنصر الزمن وجدنا أن الأحداث التاريخية في حياة الصقر مساوقة لخروج أدونيس كي يقيم وطنه الشعري في بيروت، حيث يحلم بمكان تبنيه الذاكرة، هذا المكان يكتسب بعدا زمنيا مزدوجا يتمثل في قطبي التاريخ المدون والتاريخ الشخصي، والجدل بين هذين التاريخين - مع عناصر أخرى - يشكل شعر المدينة/ الحلم .

وقصيدة «أيام الصقر» تمثل الصقر التاريخي، بينما تمثل «تحولات الصقر» الرمز الفني، والزمن الشعري عند أدونيس يبدأ من العناوين في القصيدتين، وهذا واضح في الأولى، والثانية قسمها الشاعر إلى أربعة أجزاء، هي على الترتيب: فصل الدمع، فصل الصعود إلى أبراج الموت، فصل الصورة القديمة، فصل الأشجار، وهذه الفصول الأربعة التي تتم فيها التحولات بناء لغوي في زمن شعري، مساوق لعدد فصول السنة، أي مواز للزمن الميقاتي، ونحسب أن الشاعر وهو يؤرخ «تحولات الصقر» بعام كامل، من أيلول إلى

أيلول، لا يعني الزمن الميقاتي - الذي قد يكون وقد لا يكون - بقدر ما يعني الزمن الشعري، الذي يفسح المجال لدينامية الإنسان، فأدونيس يتخطى الزمن الفيزيائي، الذي تنمو فيه الأشياء وتموت، فإن هذا الزمن خارج على طاعة الشاعر، ويحل الشاعر نفسه محل الزمن، فيصبح زمنه هو المعرفة، وهو الوحي والنبى، وكل شيء ينبع منه، وعبر هذا الزمن الخاص يسيطر الشاعر على ثلاثية: الماضي/ الحاضر/ المستقبل، في صيرورة دائبة، واتحاد كامل، وانتظار ما لا يجيء.

يبدأ الصقر التاريخي بمعاناة الزمن كبعد مزدوج من المكان - حيث يصعب الفصل عادة بين الزمان والمكان - فهو يراقب من مخبئه ما يحل بأهله من العذاب والتنكيل، ويكون وقع الزمن أليها:

وكأن النهار

حجر يثقب الحياة

وكأن النهار

عربات من الدمع^(٩)

فتتوزع نفس الصقر، ويتذكر قريشا وهي تبحر صوب الهند تحمل نار المجد، مثل لؤلؤة تشع محفوفة بالعطور والأبخرة الشرقية، ولم يبق منها غير الدم النافر مثل الرمح، وكما ضاق الزمن فقد ضاق الطريق الذي «يدحرج أهواله ويضيق»، وعبر مضايق الزمان والمكان يصير البطل أن يشق له طريقا:

في الشقوق تفيأت

كنت أجس الدقائق

أنخض ندي القفار

سرت أمضى من السهم، أمضي

عقرت الحصى والغبار

كانت الأرض أضيق من ظل رحمي - مت

سمعت العقارب كيف تصيء، (٩)

ويكشف أدونيس عن سر معاناة الصقر للزمن، فالمقر ليس شاعرا، أي أنه عاطل من موهبة القدرة والسيطرة على الزمن وعلى المكان وعلى الأشياء:

لو أنني أعرف كالشاعر أن أغير الفصول
لو أنني أعرف أن أكلم الأشياء
سحرت قبر الفارس الطفل على الفرات
قبر أخي في شاطيء الفرات
(مات بلا غسل، ولا قبر، ولا صلاة)
وقلت للأشياء والفصول
تواصل كهداه الأجواء

.

لو أنني أعرف كالشاعر أن أشارك النبات
أعراسه، قنعت هذا الشجر العاري بالأطفال
لو أنني أعرف كالشاعر أن أدجن الغرابة
سويت كل حجر سحابة
تمطر فوق الشام والفرات
لو أنني أعرف كالشاعر أن أغير الأجال (٩)

وعلى الرغم من أنه حرم موهبة الشعر الخلاقة، هذه الموهبة التي بمقتضاها يتدخل في مجريات الأمور، استطاع أن:

«يرفع كالعاشق في تفجر مرید
وله الصبوة والإشراق
أندلس الأعماق (٩)»

وإلى هنا تنتهي «أيام الصقر» وينتهي معها الصقر التاريخي، ويبدأ الصقر

الرمزي مع «تحولات الصقر» بجملة محورية، يكررها على مسامعه، كي تستقر في أعماقه، هذه الجملة هي: «هدأت صيحة الرجوع»، وهي صيحة الماضي الذي يشده إلى وطنه، فيتمزق بين الماضي والمستقبل، ولكي يتقوى على الخروج من الماضي يتذكر مأساه، أما بقايا وطنه العزيزة فسيحملها معه:

هدأت صيحة الرجوع:

ليس في عيني شيء من حياتي

غير أشباح حزينة

غير أن الشجر الباكي على أرض المدينة

عاشق يسكن قلبي، ويغني أغنياتي

.....

هدأت صيحة الرجوع:

أمضي ويمضي معي الفرات

تتبعني الأشجار كالرايات

تتبعني عينان من مجامر السنين

ويسمعنا الشاعر بعض أبيات لعبد الرحمن الداخل:

«إن جسمي ومالكيه بأرض

وفؤادي ومالكيه بأرض»

«ولو أنها عقلت إذن لبكت

ماء الفرات ومنبت النخل»

وهو حنين الصقر الشديد الذي يتوزعه بين الماضي والحاضر، ثم يستغرق

في حيرة تقتل الزمن فتصلبه وتحاصره:

حائر أصلب النهار، ويغويني رعب في صلبه وهياج

حائر تأخذ الشواطئ ميراثي، وتحمي صباحي الأمواج

ثم يعود أدونيس إلى استعارة أرجوزة من شعر الداخل، يستعين بها على التقدم

خطوة في صراعه مع الزمن ، فالأرجوزة توحى بجو المعركة ، وكثيرا ما ارتجز العرب
أمام الحرب لينغمسوا في غمارها غير هيايين ، وبهذا يتضائل صوت الماضي :

هدأت صبيحة الرجوع :

طاغ ، أذحرج تاريخي وأذبحه

على يدي ، وأحبيه ،

ولي زمن أهوده ، وصباحات أعذبها

أعطي لها الليل ، أعطيها السراب ، ولي

ظل ملأت به أرضي

يطول ، يرى ، يخضر ، يحرق ماضيه ، ويحترق

مثلي ، / ونحيا معا نمشي معا ، وعلى

شفاهنا لغة خضراء واحدة

لكن أمام الضحى والموت نفرق

ولا يستطيع الصقر أن يتخلص من الماضي الدمشقي ، فينغل عليه جرحه ،

فدمشق حبيبة الصقر وأدونيس ، ولذا يغيب الشاعر في كابوس «الزمن الماضي

بلا عيون» ، حتى ينتهي إلى :

يا حب ، لا . . عفوك يا دمشق

لولاك لم أهبط إلى الأغوار

لم أهدم الأسوار

لم أعرف النار التي تنادي

تضج في تاريخنا ، تضيء

سفينة الكون الذي يجيء ،

عفوك يا دمشق

أيتها الحافظة القديسة الخطايا (١٠)

وهي لغة تجمع بين الرثاء والتحطيم، ولكن الصقر حين يصعد إلى أبراج الموت - الجزء الثاني من القصيدة - يمحي الصقر، ليرز أدونيس، ويتكرر معه ما حدث مع الصقر قبله، هل يبقى على انتباهه لدمشق الماضي، أو يتجاوز ويتخطى ويتحول؟ وفي حينه إلى الماضي ينعطف إلى بغداد كما انعطف إليها الصقر قبله، حتى يلتقي بالزمن، وهو زمان متوحد، حيث نرى ثلاثية: الماضي / الحاضر / المستقبل، لأن أدونيس استدعى الماضي في الصقر التاريخي ليضيء الحاضر في دمشق المعاصرة، عبورا إلى المستقبل الشعري، الذي يبينه بديلا للواقع المزري، ويسم هذا الزمان بخصائص وسماوات المكان، وهو زمان حضاري ببغداد، يتمثله الشاعر في الطبيعة كما تمثله الصقر في «ماء الفرات ومنبت النخل» وهو ضرب من استبطان القناع فنيا:

الزمن أخضر، نما وطاق

أورق في الجدران والحصون

الزمن الأهار والتلال

الزمن العيون:

قامات أحجار ربيعية

في غابة الروح الفراتية^(١١)

وإذا كان الزمن في مطلع القصيدة مزيجا من التاريخ المدون والتاريخ الفني، فإن الزمن نفسه يعبر بالحاضر المزدوج كذلك ممثلا في جحيم الواقع والخارج في مقابل أندلس الأعماق، وهو نفس الزمن المسافر ليكون مجالا لتحقيق النبوءة والحلم في المستقبل. والفصل الأخير في القصيدة «فصل الأشجار» يمثل المرحلة النهائية للتحويلات والهجرة، بحيث يعانق الزمن الحاضر الطرفين النائيين: الماضي والمستقبل، ولديهما القدرة على التشكل، ولأن الشاعر منفي في حاضره ولن يشهد زمن النبوءة والحلم المستقبلي فإنه يودع أسرارها للأشجار، في ضرب من الاستشهاد الفني في عالم الشعر:

وكان ، والسواد في طريقه يضيء

يغير الأسماء

يعشق من مات ومن يحيى

ويهجر الأشياء (١٢)

ولا عجب أن يجعل أدونيس لـ «فصل الأشجار» عنواناً آخر ويضعه بين قوسين ، هو «مرثيات الصقر وشواهد قبره» ، لقد تفرقت دماء الصقر على الأشجار ، والأشجار أصبحت شواهد لإرشاد الزائر في المستقبل على شهيد المستقبل الشعري ، وإذا كانت الأشجار شواهد الشاعر فهذا إعلان من الشاعر عن إيمانه العميق بهذا الوطن الذي سيحيى ، فقد نصب خيمة جرحه رواقاً ينتمي إليها المتعبون السائرون ، وتكون لهم جسراً يعبرونه إلى المستقبل ، منقطعين عن سلبات الواقع ، متصلين بالقوى التي تتخلق في الداخل ، ويسمعون حينئذ نداء الشاعر النبي :

انهض ، أنا ديك ، عرفت الصوت ؟

أنا أخوك الخضر

أسرج مهر الموت

أخلع باب الدهر (١٣)

والخضر في التراث يقرب من الشكل الأسطوري ، إذ هو فوق النبوة ، وأقل من الألوهية وكأنه مرحلة وحده ، مما يذكر بالآلهة في الأساطير القديمة ، وقصة الخضر في التفاسير تشهد بأنه يتمتع بعلم الغيب اللدني «وعلمناه من لدنا علماً» (الآية ٦٥ من سورة الكهف) ، ويتحدث عنه الصوفيون بالحضور الدائم ، لأنه شرب من ماء الحياة ، ولذا فهو موجود في كل الأزمنة ، وقد تعامل معه أدونيس بهذا المفهوم الصوفي ، وخلع عليه القدرة على تحجيم الموت في انطلاقه العشوائي وهدم حواجز الدهر ، ولأن هذه القيامة لا تزال في رحم الغيب فإنها تأتي بصيغة المبني للمجهول ،

فتقول الشجرة الأخيرة للعابرين : إن صقرا جديدا على وشك الولادة يتنصر على الزمن في موت الصقر القديم :

وقيل : بعد القبر، شق القبر، ألقى موته وطار

يبحث عن أمومة ، في وطن الإنسان

وقيل : كانت زوجة فقيرة

هنا وراء التلة الصغيرة

حبلى ، وبين الليل والنهار

في الصمت ، في التمزق المضيء

تنتظر الطفل الذي يجيء (١٤)

«وعلى الرغم من أن هذا الزمن لايزال مجهولا، بعيد الحدوث، فإنه ليست هناك فروق حقيقية بين ما حدث وما لم يحدث في هذا العالم الخلمي، إذ تتداخل الحدود بين الماضي والمستقبل، وبين الزمان والمكان، وتصبح أندلس الأعراف هي المكان الشعري الذي تتوحد فيه الذات مع عناصر الطبيعة وكائنات الكون، وتتولد منها علاقات ألفة البيت، وحنو الزوجة، وأمان رحم الأمومة، مكان الانتهاء الحميم، فتلتئم في هذه الذات شظايا الزمن الأسطوري والتاريخي والشخصي في زمن الشعر، الذي يبنى بولادة طفل الزمان الذي يجيء، والذي يتخلق لغويا في قصيدة شعر» (١٥).

وهذه القصيدة الواقعية تصبر حقيقة التحولات من خلال الفهم الذي وضعناه لدى أدونيس، على شكل صراع بين طرفي الزمان النائين: الماضي والمستقبل وميزتها الكبرى أنها تنصف الماضي ولا تهزأ من علاقاته، ولا تحاول الاستخفاف به، أو التهورين من قيمته، وإذا كان الانعتاق من الماضي ضروريا فإنها تصور صعوبة ذلك الانعتاق، وهي شيء يجب ألا نعدده موقفا رومنطقيا، فإنه نابع من شخصية الصقر نفسه الذي كان يقول رغم ما حققه من طموح ومجد، مخاطبا النخلة:

يا نخل أنت غريبة مثلي^(١٦)

وهذا فارق ما بين التعامل مع الماضي عند أدونيس في موتيفة الأندلس وبين الحنين إلى الماضي كما أشرنا إليه في «صدمة المدينة».

فإذا انتقلنا إلى عنصر المكان في «تحولات الصقرا» وجدناه يتحول من دمشق إلى قرطبة وبيروت - تاريخيا -، ثم إلى داخل الشاعر وأعماقه، هربا من جحيم الخارج، هذا الخارج الذي أصلى الشاعر - بشواظه، وتأسس من هذا المكان في أعماق الذات مملكة شعرية، هي المعادل الشعري لما يعانیه الشاعر في واقعه المر الأليم، وهذا المكان الداخلي تحترقه حركة الخيال رأسيا، بالصعود إلى برج التحول، ثم بالهبوط إلى الأعماق، وهذه الحركة الرأسية تستقطب - في حركة أفقية مصاحبة - عناصر كونية من: ريح، وشمس، وموج، وكواكب، كما تستقطب في الوقت نفسه عناصر مكانية، من: الجبال، الجزر، الغابات، مع مناطق محدودة على الخريطة العربية: الفرات، النيل، دمشق، بغداد، الشام، الجزيرة، وقبائل مثل قريش.

ولدى أدونيس تظهر لغة التضاد في ثنائية: العالي / المنخفض، وهذه الثنائية لدى أدونيس لا تؤخذ من مفهومها المعجمي، ولكنها تتحرك تحت سماء التحولات في مفهوم أدونيس، وإذا تتبعنا نسق (العالي) في القصيدة نجدته يتحول في السياق من دلالة إلى أخرى مناقضة لها، فهو في قوله:

يرفع كالعاشق في تفجر مريد

في وله الصبوة والإشراق

أندلس الأعماق

يرفعها للكون هذا الهيكل الجديد^(١٧)

يأخذ (العالي) هنا معنى الأعماق، بمعنى الحنين والإشراق والقداسة، بينما يظهر نسق العالي من سياق آخر بدلالة أخرى:

يبني على الذروة في نهاية الأعماق

أندلس الأعماق

أندلس الطالع من دمشق (١٨)

فليس هناك تكرار لكلمة «الأعماق» بقدر ما يعني التكرار أن الأعماق معادلة للأندلس، كما أن الذروة ليست المكان العالي، بل هي معادلة كذلك «لنهاية الأعماق» أو الطبقة العليا من التكوين التحتي لذات الشاعر متعددة الطبقات، ثم يتحول العالي لصورة مغايرة:

صاعد لبروج التحول حيث الفجعة

حيث يساقط الرماد

حيث يستيقظ النشيج وينطفئ السندباد (١٩)

فالصعود الذي كان عاليا في السياق السابق، يكتسب هنا معنى الفجعة ورماد الاحتراق والنشيج والانطفاء، وهي دلالة سلبية كدلالة الصواري المرتبطة بالرحيل والانقطاع عن المكان فتثير الحزن:

«غير أن الصواري / نغم خارج القرار»

«غير أن الصواري وطن للدموع» (٢٠)

ومن «العالي» و «المنخفض» تتولد ثنائية أخرى هي ثنائية: السلبي / الإيجابي، فالمكان الذي كان سلبي الدلالة فيما سبق، يؤدي إلى الإيجابي في صورة استدعاء الإسراء والمعراج، فالإسراء التاريخي حركة أفقية تبدأ من مكة إلى القدس على صهوة البراق، والمعراج التاريخي حركة صاعدة، وقد حول الشاعر الحركتين إلى هجرة داخلية وصعود داخلي، إلى حركة تتصل بالأعماق. وهذه الحركة تفضي إلى الإيجابي، وهو الإخصاب وميلاد المدينة مكتسبة في القوت نفسه بعدا دينيا:

وفي الليل صهوة المعراج

حيث تصاعد الخطى، ويصير الحلم لونا في سلم الأبراج

ويطول البحر القصير، وتهوي الروح في جاذبية الأمواج

علامة: «أعلو مع الهواء»

علامة: «لي فرس . . وها هو الإسراء»

علامة: من أول الزمان:

«من ساحر يأتي بلا دخان

من حجر يصير ياسمينه

يحمل صمت الأرض بالأغاني

وتولد المدينة» (٢١)

حيث قارب الشاعر بين حركة العالي في المعراج - الذي بدأ به قبل الإسراء في حركة عكسية وحركة المنخفض في الإسراء، فتلاقت حركة الصعود والهبوط في توحد يحمل دلالة مغايرة، هي تخلق الحلم الشعري، وتتحقق النبوءة في الزمن الآخر بميلاد المدينة .

وتعود ثنائية: العالي/ المنخفض، في دورة من دورات التحولات، بحيث يتوحدان - دون تأويل هذه المرة - في شكل معادل للقداسة وتداعياتها:

ينزل عيسى حانيا عليه

أخضر كالجمان

ينزل في المنارة البيضاء

في الجانب الأيمن من دمشق

ويقتل الشيطان

في الجانب الأيمن من دمشق (٢٢)

وقد يفتح الشاعر في لغة التضاد ميدانا جديدا، وذلك في الكشف اللغوي، فتتحرك الصورة بين الصيغة التقريرية، والصورة الرؤيا:

«يا حب، لا . . عفوك يا دمشق

لولاك لم أهبط إلى الأعوار

لم أهدم الأسوار» (٢٣)

«لم أعرف النار التي تنادي، تضح في تاريخنا، تضيء
سفينة الكون الذي يجيء» (٢٣)

«أهبط في أغواري الزرقاء، في أرومة القرابة

أبحث عن بديل -

أبحث عن بوابة الغربية» (٢٤)

وفي هذا العالم الداخلي تتوازي حركة اللغة مع الانقطاع عن المكان، فتكتسي غلاطل جديدة غير تلك التي ألفتها في المعاجم وعلى أيدي الشعراء الخاوين، فتصبح اللغة معادلا شعريا مشحونة بطاقات الفعل، ولها قوة تشوير اللغة، فتشارك كعنصر مهم في بناء الوعي في الواقع الخارجي، بعد أن كانت في السابق مبارزة لغوية، واللغة الشعرية بهذا المفهوم الجديد تخرج على أعرافها لتشارك في حركة لغة التضاد عبر ثنائية: الهدم/ البناء، وهي الرؤيا التي تشكل جوهر المنظور الذي ينظر منه أدونيس إلى عوالم الشعر، متمثلا رسالة الشعراء من رسالة الأنبياء، فالهدم ليس للتخريب، وإنما هو من أجل البناء، وبهذا أيضا يكتسي ثوبا قدسيا، ويصير كالفعل الثوري، ويتحد فيه السماوي بالأرضي، ويتخلق حلم الشاعر في الفردوس الأرضي المفقود:

قلت لك : استيقظ، رأيت الماء

طفلا يسوق الريح والحجار

وقلت : تحت الماء والثمار

تحت غشاء القمح

وسوسة تحلم أن تكون

أنشودة للجرح

في ملكوت الجوع والبكاء (٢٥)

حتى إذا ما وصل الصقر/ أدونيس، إلى الأندلس/ وطن الشعر، وجد
أرضه الجديدة وفردوسه الشعري الذي يبحث عنه :
ذات يوم ، تصوير القصائد بوابة المدينة
نحو أرض الغرابة
وتصير الغرابة
وطن الأنبياء
ذات يوم ، تسير النجوم على الأرض مثل النساء (٢٦)

وفي الحلم الذي يتحقق يتوحد المكان الذي كان في شكله متناقضا،
وتختفي المسافات، «في الصحو أو في النوء/ لا فرق إن دنوت أو نأيت/
ملكتي في الضوء / والأرض باب البيت» (ص/ ١ / ٥٠٠)، وعلى غرار التوحد
الذي حدث في المكان، يحدث توحد في الزمان، فتتولد عندنا ثلاثية: الماضي
/ الحاضر / المستقبل، والزمان في الشعر مرتبط بالمكان، ومن الصعب
الفصل بينهما.

ومع أن صورة أدونيس شعرية تعتمد الرؤيا فإن نهاية القصيدة فيها رائحة
خطابية، وكانت هذه الرائحة مسيطرة على شعراء المرحلة، ولكنها مع أدونيس
لا تقلل من حركة الخيال التي جمعت بين النسق الدائري والنسق الخطي في
المكان، فتبدأ من نقطة لتصل إلى أخرى، ووحدت بين السماوي والأرض،
وبين الزمان والمكان، وبين الداخل والخارج، وألغت المسافة بين أطراف
الزمان في ثلاثيته الميقائية، موظفة التراث، مستعيرة بعض لبناتها من شعر
عبدالرحمن الداخل.

وأخيرا . . فإن الشاعر - وقد اتخذ من «الداخل» قناعا تاريخيا - قد تبادل
الظهور والاختفاء مع الشخصية التاريخية، ولم يصغ قناعه صياغة متجاوزة،
فقد ذكرتنا الشخصية القناع - رغم تحولاتها - بقريش، وقبر الأخ، والدم النافر،
والرحيل إلى الأندلس، والغربة في الأرض الجديدة، وأكثر من هذا سمعنا

أبياتا من عبدالرحمن الداخل نفسه ، فاستطعنا «أن نراقب تفاعلا بين صوتين ، وتوترا بين الداخل إلى أندلس التاريخ والداخل إلى أندلس الأعراق» (٢٧).

وإذا كانت المدينة كحلم عند أدونيس حلما على المستوى الفردي ، فهي عند حجازي حلم على المستوى القومي ، تتوحد فيه الذات بالجماعة . وإذا كانت المدينة / الحلم عند أدونيس مدينة تقام وتنشأ ، فهي عند حجازي مدينة تسقط وتنهار ، وإذا كانت لدى الشاعر السوري / اللبناني تبرز رؤيا فنية حضارية بالدرجة الأولى ، فهي بالدرجة الأولى تبرز الواقع السياسي لدى حجازي ، وإذا كانت مسيرة أدونيس تبدأ من الواقع الأليم مع حركة التاريخ المدون والفني منتهية بالحلم الشعري ، فمدينة حجازي معكوسة ، تبدأ بالحلم وتفيق على الفاجعة ، ومفتاح التمايز كله بين المدينتين في لحظة الرصد عند الشاعرين لاختلاف الموضوع في التجربتين ، فأدونيس يقيم عالما فنيا حضاريا بديلا لواقع منهزم ، وحجازي يرصد في لحظة اكتشاف صاعق انهيار المدينة / الحلم من خلال النكسة في عام ٦٧ ، فانهايار الأندلس عنده معادل شعري لانهايار الواقع السياسي للأمة ، ومن هنا يبرز تمايز آخر بين المدينتين ، فمدينة الحلم لدى أدونيس بناء عملاق ، ولكن حلم حجازي حلم هش .

المدينة / الحلم عند حجازي في قصيدته «مرثية العمر الجميل» وهي القصيدة التي جعل من عنوانها عنوانا لديوانه الرابع (ديوان أحمد عبدالمعطي حجازي ، من ٥٤٦-٥٥٨) ،* وهي ذات مرحلتين رئيسيتين : مرحلة ما قبل الهزيمة ، وهي مرحلة الحلم ، ومرحلة ما بعد الهزيمة ، مرحلة الانهيار ، وبين المرحلتين تقف لحظة أو حالة اكتشاف ، ومن خلال هذه الحالة تتجه حركة الخيال إلى الداخل فتتزعج الأصباغ التي تحدد بها ألوان الخارج من جديد على ضوء الفجعية .

* والقصيدة في ديوان «مرثية العمر الجميل» ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٣ ، من ص ٩٠-١٠٣ .

الترتيب المكاني لأجزاء القصيدة من الناحية الفنية يغري بأن تحتل المرحلة الأولى صدر القصيدة، ثم تأتي لحظة الكشف في منطقة الوسط فاصلا بين عالمين، وتحتل مرحلة الهزيمة نهاية القصيدة، والشاعر التزم بالوضع المكاني للمرحلتين الأولى والأخيرة، ولم يجعل حالة الكشف في الوسط، بل عومها على القصيدة كلها، ولم يسقط في الإغراء الذي أشرنا إليه لأنه تصور فني بسيط وساذج، فلحظة الكشف هي نقطة الانطلاق في تجربته؛ فمن الطبيعي أن تصحب العمل من أوله إلى آخره، وهذا ما حدث بالفعل، فبدأ قصيدته بجملة تقف القارئ بين عالمين، هي قوله: «هذه آخر الأرض»، وهي جملة تعني نهاية عالم وبداية عالم آخر.

منذ المقطع الأول يتوحد الشاعر بالبطل والحلم، ويتوحد الجميع بالمدن المفتوحة في سهيل الخيل المنتصرة، مدنا غير مساة ولكنها تكثف الكون من خلال المتناهي في الصغر «البراعم»، حتى يصل الموكب إلى قرطبة:

إنني قد تبعتك من أول الحلم،

من أول اليأس حتى نهايته،

ووفيت الذماما

ورحلت وراءك من مستحيل إلى مستحيل

لم أكن أشتهي أن أرى لون عينيك،

أو أن أميط اللثاما

كنت أمشي وراء دمي،

فأرى مدنا تتلألأ مثل البراعم،

حيث يغيم المدى ويضيع الصهيل

والحصون تساقط حولي،

وأصرخ في الناس! يوم بيوم،

وقرطبة الملتقى والعناق

السير الذي تمثله الأفعال : تبعتك ، رحلت ، أمشي ، يتحرك في مكان ممتد وأفقي ، هذا في الوقائع الخارجية ، وهو في الشعر يتحرك إلى الداخل : الحلم ، اليأس ، مستحيل ، وراء دمي ، وهذه الحركة التي يتحركها الخيال من الخارج إلى الداخل ، توحد بين هذين العالمين ، ويتخلق من هذا التوحد مدائن الحلم ، مادامت الرحلة تنتهي إلى قرطبة الملتقى والعناق .

والمدينة/ الحلم في المقطع الثاني تبدو الأندلس فردوساً أرضياً ، غاصاً بمجموعة من الثنائيات ، يتوحد فيه الداخل مع الخارج ، والسماوي مع الأرضي ، والمغلق مع المنفتح ، كما تتوحد المتناقضات في الحلم :

كان يبني بقرطبة ،

والسماء بساط ،

وقلبي إبريق خمر ،

وبين يدي النجوم

فالبيت محل الألفة وموطن الذكريات منخفض ، والسماء علوي منفتح ، والنجوم علوي بهيج ، وإبريق الخمر مغلق ولكن فيه هناءة القلب ، والانغلاق فيه حماية ، فالأمان والفرح والحماية والهناءة كلها تتوافر في هذا الفردوس ، ولا يقتصر هذا الحلم على الشاعر وحده ، بل هو مفهوم جماعي ، حيث تتوحد ذات الشاعر مع الجماعة :

... كنت أغني ، وكان القدامى

يملاؤون السماء رضا وابتساماً

ويظهر البطل في المدينة/ الحلم ، في المكان العالي ، وهي نظرة الشاعر والجماعة إلى البطل قبل السقوط ، حين كان الموكب يعبر صحراء السماوات على صهوة «مدينتنا» وكان الطريق يومئذ من القدس للقادسية ، وهو طريق جد طويل ، ومع ذلك فالبطل يخلق في العالي :

قلت لي :

كيف نمضي بغير دليل

قلت :

هاك المدينة تحمّك ،

فانظر وجوه سلاطينها الغابرين ،

معلقة فوق أبوابها ، واتق الله فينا

كنت أحلم حينئذ . . .

ومادامت «قرطبة الملتقى والعناق» فالألفة والهناءة تشمل الجميع ، حتى إن الشكايا والمظالم تتحول في هذا السياق الحلمى الجميل إلى قصائد مدح ، لأن طلعة البطل ذات حضور وجاذبية ، وتمتع بمقدرة فائقة على الاستحواذ ، والشاعر يلتقط هذه السمة المميزة في البطل ، وهي سمة وقع في أسرها حتى الذين كانوا يناوئون البطل من وراء ظهره :

كنت في قلعة من قلاع المدينة مُلقى سجيناً

كنت أكتب مظلمة ،

وأراقب موكبك الذهبى ،

فتأخذني نشوة ، وأمزق مظلمتي ،

ثم أكتب فيك قصيدة!

آه يا سيدي!

كم عطشنا إلى زمن يأخذ القلب ،

قلنا لك : اصنع كما تشتهي ،

وأعد للمدينة لؤلؤة العدل ،

لؤلؤة المستحيل الفريدة

«السجن» مغلق ذو طبيعة مظلمة وقاتلة ، فهو ضد الحرية والحياة ، ولكنه هنا في المدينة / الحلم ، لا يشكل انقطاعاً عن الحياة ، بل فيه استمرارية المكان

الهنئيء، بحيث لا يفصل الإنسان عن الغناء، فالصورة ليست مجرد قبول بين متناقضين منفصلين في الخارج، ومحاولة التوفيق بينهما – كما هي الحال بين السماوي والأرضي – بل أكثر من ذلك، يتحول الشيء نفسه من النقيض إلى النقيض، من شكوى ومظلمة إلى قصيدة مدح، وهي منزلة أعمق من المصالحة بين نقيضين، تنتهي بالاستسلام المطلق للبطل مادامت الآمال معقودة عليه في استعادة الزمن المستلب، وإعادة لؤلؤة العدل الفريدة والمستحيلة للمدينة/الحلم.

وفي مرحلة السقوط ينهار الحلم، وتسقط رموزه، وبانهياره تفرغ الأشياء من دلالاتها التي تعرفنا عليها، فالمدينة تسقط، والنجم – رمز البطل – يهوي محترقا دون أن يضيء، وعند سقوط البطل وقف الشاعر المعني وحده بجانب البطل الصريح، فحمل جثمانه خوفا من أن تدوسه الخيول، متسللا به عبر المدينة إلى البحر، ليحلم هناك أمام المنتاهي في الكبر:

تلك غرناطة سقطت!

ورأيتك تسقط دون جراح

كما يسقط النجم دون احتراق!

فحملتك بين يدي وهرولت،

أكرم أيامنا أن تدوس عليها الخيول

وتسللت عبر المدينة حتى وصلت إلى البحر،

كهلا يسير بجثة صاحبه،

في ختام السباق

حتى السماء – وهي العلو الذي كان متحدا بالسفل في زمن الحلم – تفرغ من معانيها، والمدينة – التي كانت بيت الألفة وملتقى العناق – تصبح وقد غرق أهلها، والوجود – الذي حول السجن في زمن الحلم إلى فرحة تواصل استمرارية طيبة بالمكان الأليف – أصبحت شرفاته مكانا لرؤية المدينة/الحلم

في سقوطها ، ويتحول الشاعر - الذي كان في سياق الحلم مشاركا في الفعل ، خلاقا وإيجابيا ، إما قاتلا أو مقتولا - يتحول في زمن السقوط إلى دور سلبي تماما ، حيث يقف موقف المتفرج والمدينة تنهار ، كل شيء في الحياة يتحول من الفرح والهناءة إلى ضده :

والسماء خلاء ،

وأهل المدينة غرقى يموتون تحت المجاعة

ويصيحون فوق المآذن :

إن الحوانيت مغلقة ،

وصلاة الجماعة

باطلة ، والفرنجة قادمة ،

فالنجاء النجاء !

ووقفت على شرفات المدينة أشهداها ،

وهي تشحب بين يدي كطفل ،

ويختلط الرهج المتصاعد حول مساجدها

بالبكاء

وأنا العاشق المستحث قوافي من يوم أن ولدت ،

واستدار على جيدها وسوسات القلادة

تهت فيها وضاع دليلي

يا ترى هل هو الموت؟

هل هو ميلادها الحق؟

من يستطيع الشهادة؟

أنا لا!

لم أكن شاهدا أبدا

إنني قاتل أو قتيل!

مت عشرين موتا ،
وأهلكت عشرين عمرا ،
وأخيت روح الفصول
تتوارى عصوركم وأظل أغني لمن سوف يأتي ،
فيتحد الكل فيه ، وترجع قرطبة وتجاوز
الشفاعة

صاح بي صائح : انج أنت !
ولكنني كنت في دم قرطبة أتمزق ،
عبر المخاض الأليم

وفي هذا الجزء الأخير يعاني الشاعر عنصر الزمن ، بعد أن عانى عنصر المكان في سقوط المدينة ، لأنه كما سبق يصعب الفصل بين الزمان والمكان ، فهو يموت عشرين ميتة ، ويستهلك عشرين عمرا ، ويؤاخي بين الفصول ، لأنه شاعر يتمتع بالمقدرة على المؤاخاة بين الفصول ، وتتوارى عصور الآخرين العاطلين من موهبة الشعر ، بينما الشاعر يستنبت المستحيل عمّن سيأتي ، إيانا بالمستقبل ، وهذا الآتي سيتحد فيه الكل كما توحد الكل في البطل السابق ، وبذلك تعود قرطبة / الحلم ، وتجاوز الشفاعة ، ويعتدل ميزان الكون الذي اختل .

وإذا كانت أول جملة في القصيدة ، وهي «هذه آخر الأرض» قد حددت لحظة الكشف الصاعق بين عالمين : ما قبل النكسة ، وما بعدها ، فإن الربط بين العالمين في زمن السقوط يجيء في سطر شعري يتكرر:

كنت أضرب أوتار قيثارتي
باحثا عن قرارة صوت قديم

والصوت القديم الذي يبحث عنه الشاعر هو صوته في مرحلة الحلم ، حين كان الشاعر متوحدا بالجماعة ، يغني باسمها «أما كلمة قرارة ، ففضلا عن ارتباطها بلحن القرار الذي يؤدي بدرجة صوت منخفضة في السلم

الموسيقي ، فإنها ترتبط كذلك بدلالة (المنخفض) في السياق الأول ، وتعني المكان المنخفض الذي يندفع إليه الماء ، ويستقر فيه ، فيكون بيت الماء ومكان الخصب ، وتعني في الوقت نفسه الروضة المنخفضة ، مما يثير تداعيات ترتبط بالأندلس ، أو الفردوس الأرضي ، حيث كان بيت الشاعر في زمن الحلم ، أنا بقرطبة ، وأنا آخر بغرناطة» (٢٨) .

وكما سبق كان الشاعر في مرحلة الحلم القومي مرتبطا بالبطل الذي يمثل حلم الجماعة ، وهذا الارتباط وثيق إلى حد التوحد ، وكان هذا الارتباط يقينا ثابتا وإيمانا لا حدود له بمفهوم البطولة الفردية ، وفي مرحلة الانهيار والتصددع حدث تمزق بين الداخِل والخارج ، فلم يعد الإيمان مطلقا بالبطولة الفردية ، وتزعزع اليقين الثابت ، عبر مجموعة من التساؤلات ، بعد أن باع المغني قيثارته وهرب من جديد إلى مدنه التاريخية في مكة ومحمد ، فترة التخلق التاريخي :

بعث قيثارتي ، ثم جزت المضيق

قاصدا مكة ، والطريق

رائع ، كنت وحدي وكانت بلادي دليبي
وكان محمد فوق المآذن يمسك طرف الهلال

وينير سبيلي

ويوقف خيل الفرنجة ،

يمسخها شجرا أخضرا في التلال !

إنني أحلم الآن .

بيتي كان بغرناطة

بعث قيثارتي ، واشتريت طعاما

ورحلت إلى بلد لست أدري اسمها ،

جعت فيها

وانضممت لطائفة الفقراء بها ،

واتخذت إماما

ومع أن الشاعر يلوذ بالمعجزة التي نزلت على النبي محمد بمكة غير أن تساؤلاته تحدث مداخلة بين البطل والمعجزة:

هل هو الوحي؟ أم أنه الرأي يا سيدي والمكيدة؟

هل أمرنا بأن نرفع السيف؟

أم نعطي الخد؟

هل نغضب الملك؟ أم نتفرق في الصحراء؟

والتساؤل الأول يكاد يكون بنصه مستعادا من التراث الديني، في أول معركة حربية خاضها المسلمون في غزوة بدر الكبرى، حين تساءل أحد الصحابة عن سر اختيار النبي صلى الله عليه وسلم للمكان الذي نزل فيه جيش المسلمين، عما إذا كان منزلا صادرا عن الوحي أو أنه الرأي والمكيدة؟ وأجاب الرسول يومها بأنه الرأي، فأشار الصحابي بمكان آخر، ونزل النبي القائد على مشورة الصحابي، وكان النصر، والإشارة التاريخية موفقة في زلزلة اليقين الثابت عن مفهوم البطولة الفردية، عززها الشاعر بتساؤلين آخرين يعمقان المعنى، وإن كان الحس اللغوي غير دقيق، فالاستفهام بـ «هل» يقتضي أن يكون معها «أو» ويكون الحرف «أم» مع الاستفهام بالهمزة، في حالة التسوية أو التخيير، إلا إذا قصد الشاعر الإضراب والسياق يسمح له بذلك في تجربته المعاصرة، ما لم يسمح للعبارة التراثية.

وكما حدث تصدع بين الداخل والخارج، وبين الشاعر والبطولة، حدث تغير في سمات المكان، فالمدينة تتلاشى كما يتلاشى الحلم، وليس في العنصر السماوي «الضباب» هناءته التي كان عليها في زمن الحلم، ولكنه عمل على تكثيف حس الغياب، بحيث يختفي فيه العالي «المأذن»، كما أن عنصر الخصب «المياه» بات قوة تدمير:

تلك غرناطة تختفي،

ويلف الضباب مأذنها،

وتغطي المياه سفاتها،

وماذا عن صوت الشاعر، الذي كان متوحدا بالجماعة والبطل، والذي ألح الشاعر على البحث عنه طوال مرحلة السقوط والانهار؟ هل وجدته أو فقده؟ يخبرنا الشاعر أنه قد انتهى إلى الإخفاق في محاولة الالتئام بالجماعة، ومادام الحلم القومي قد انهار، فقد أصبح صوته منفردا، ولم يعد مغني الجماعة :

وأعود إلى قدرتي ومصيري

من ترى يعلم الآن في أي أرض أموت؟

وفي أي أرض يكون نشوري؟

إنني ضائع في البلاد

ضائع بين تاريخي المستحيل وتاريخي المستعاد

حامل في دمي نكبتني

حامل خطئي وسقوطي

وتتأكد هذه الفردية، وهذا التمزق والانسلاخ عن الجماعة عبر التساؤل الأخير، هذا التساؤل عن مصير الشاعر المتحدث الفني باسم الجماعة، وهو تساؤل يحمل إجابته السلبية ضمنا :

هل ترى أتذكر صوتي القديم

فبيعتني الله من تحت هذا الرماد؟ أم أغيب كما غبت أنت

وتسقط غرناطة في المحيط؟

إن استدعاء الصوت القديم من الذاكرة جعل الصوت شاحبا وباهتا، كأنه رجع الصدى، وهذا الشحوب أفقده مقدرة الخلق والإبداع والبعث، فلن يوحد بين الداخل والخارج، ولن يلتئم فيه الفردي بالجماعي، ومادامت المدينة/ الحلم تنهار، فسينهار تبعها كل شيء، لأنها الأصرة التي تربط الجميع .

وأخيرا... نتساءل: أكان تحول الشاعر من التوحد في الجماعة إلى

الانفرادية والانعزال ذا دلالة واحدة، هي أنه جزء من حالة التمزق الذي

أصاب المدينة/ الحلم؟ أي أنه مفردة من مفردات التمزق الشامل فقط؟ أم أن

هناك دلالة أخرى يمكن العثور عليها إلى جانب هذا التصور؟

من جانبنا . . . نرى أن انتهاء الصوت من مغني الجماعة إلى صوت انفرادي في حالة الغياب والضيق والسقوط ، يترك المجال لاستنبات دلالة إيجابية ، وإن كانت واهنة وشاحبة ، تلك هي أن الشاعر شاء في نهاية القصيدة أن يكون منفردا في ضياعه ، فربما استطاعت الجماعة أن تنهض من جديد ، فالجماعة في المحنة أقوى من الفرد في المحنة .

وتجدر الإشارة إلى أن المدينة هنا تفقد كينونتها العمرانية المحددة ، لتسبح فوق مفهوم الوطن ، لأنه مفهوم أعم ومتجذر في أعماق التاريخ .
وأن مدينة الحلم إحدى المدن البدائل التي كان الشعراء يلجأون إليها فرعا من واقع المدينة الاجتماعي والسياسي ، وقد كان مؤلما كما سبق ، وبقي بعد مدينة المستقبل ومدينة الحلم أن تكتمل المدن البدائل في المدينة الأسطورية .



الهوامش

- ١- انظر ألدوفان إريك : البارحة ، اليوم ، غدا (معنى المدينة ، ص ٩٠ ، ٩١) .
- ٢- انظر، نفسه ، الهامش التفصيلي لفكرة كريستوفر ألكسندر، ص ١٩٢ ، ١٩٣ .
- ٣- فيكتور فرانس : الإنسان التقني ، ص ١٦ .
- ٤- غيوم أبو لينير: الفكر الجديد، عن ر. م. ألبيريس : الاتجاهات الأدبية الحديثة ، ترجمة جورج طرابيشي ، ط الثانية ١٩٨٠ ، ص ١٥٣ .
- ٥- ر. م. ألبيريس : الاتجاهات الأدبية الحديثة ص ١٦٦ .
- ٦- اعتدال عثمان : إضاءة النص ، ص ١٠ .
- ٧- اعتدال عثمان : إضاءة النص ، ص ٥٨ ، ٥٩ .
- ٨- أدونيس : تحولات الصقر، الأعمال الشعرية الكاملة ١/ ٤٨٣ ، ٤٨٤ .
- ٩- جميع الأبيات من قصيدة «أيام الصقر» : الأعمال الشعرية الكاملة من ٤٥١-٤٥٩ .
- ١٠- أدونيس : الأعمال الشعرية الكاملة ، ١/ ٤٧٠ ، ٤٧١ .
- ١١- أدونيس : نفسه ، ١/ ٤٩٠ .
- ١٢- أدونيس نفسه ، ١/ ٥٠١ .
- ١٣- أدونيس : نفسه ، ١/ ٤٩٩ .
- ١٤- أدونيس : نفسه ، ١/ ٥٠٤ ، والبيت الأول يذكر بما تحدث به البلاغيون القدامى من أن كل قاف كجبل قاف ، وقد أنحوا باللائمة على قول الشاعر:
وقبر حرب بمكان قفر
وليس قرب قبر حرب قبر
- ١٥- اعتدال عثمان : إضاءة النص ، ص ٦٧ ، ٦٨ .
- ١٦- د. إحسان عباس : اتجاهات الشعر المعاصر ، ص ١٠٥ . ومن هذه القصيدة :
تبدت لنا وسط الرصافة نخلة
تناءت بأرض الغرب عن وطن النخل
فقلت : شبيهي في التغرب والنوى
وطول التنائي عن بني وعن أهلي
نشأت بأرض أنت فيها غريبة
فمثلك في الإقصاء والمنتأى مثلي
سقتك غواصي المزن في المتأى الذي
يسح ويستمرى الساكنين بالسويل
وفي هذه الأبيات ودراستها ، انظر ، د. أحمد هيكل : الأدب الأندلسي . . . ص ١٠٣ ، ١٠٤ .
- ١٧- أدونيس : أيام الصقر: الأعمال الشعرية الكاملة ، ١/ ٤٥٩ .
- ١٨- أدونيس نفسه ، ١/ ٤٥٨ .
- ١٩- أدونيس نفسه ، ١/ ٤٥٥ .
- ٢٠- أدونيس : تحولات الصقر، الأعمال الشعرية الكاملة ، ١/ ٤٦٥ .

٢١- أدونيس نفسه ، ٤٧٧ / ١ ، ٤٧٨ . وقد تعاملت اعتدال عثمان مع الإسراء كحركة صاعدة ، ومع المعراج في حركة هابطة ، دون الإشارة إلى استعمال الشاعر المخالف للحركتين تاريخيا ومعجميا ، مما يشي بالفهم الخاطئ أن الإسراء صعود والمعراج هبوط ، انظرها في : إضاءة النص ، ص ٦٢ .

٢٢- أدونيس نفسه ، ٥٠١ / ١ .

٢٣- أدونيس نفسه ، ٤٧٠ / ١ .

٢٤- أدونيس نفسه ، ٤٨٦ / ١ .

٢٥- أدونيس نفسه ، ٤٩٩ / ١ .

٢٦- أدونيس نفسه ، ٤٨٨ / ١ .

٢٧- د. جابر عصفور: أقتعة الشعر المعاصر، مجلة «فصول» المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو ١٩٨١، ص ١٢٦ .

٢٨- اعتدال عثمان : إضاءة النص، ص ٣١ .



ثالثاً: المدينة الأسطورية

ما الأسطورة؟

هل من الضروري أن يجيب البحث عن مثل هذا السؤال؟ وهل في استطاعة أحد أن يجيب عنه؟

في كتابه «اعترافات» قال «سنت أوغسطين»: «إنني أعرف جيداً ما هي بشرط ألا يسألني أحد عنها، ولكن إذا ما سئلت وأردت الجواب فسوف يعتريني التلكؤ» معتمداً على الخداع في مقولة (الزمن)، ومتنبهاً بتورط كل من تحدّثه نفسه أن يقدم تعريفاً شاملاً موجزاً للأسطورة، فليس من العبث إذن أن يقول «فولتير»: «إننا يقوم بدراسة الأساطير الحمقى»^(١)، وأي امرئ يبحث دراسة الأساطير «ينبغي أن يرتعد من معرفته المؤهلات الدقيقة التي يجب أن يوظفها في هذه المهمة»، كما يقول «راثقين»^(٢).

ونرى أن الأسطورة كالشعر، من الصعب - إن لم يكن مستحيلاً الإذلاء بتعريف جامع مانع لأي منهما في سطور، وفي اعتقادنا أن جميع التعريفات الموضوعية لمذيين الفنين تنحو مناحي خاصة، ولا تكشف إلا عن رؤية صاحبها وعن المنظور الذي يطل به على عالم الشعر أو عالم الأسطورة، بحيث يضيء زاوية من زوايا الموضوع، ولكنه مفتاح يفتح فقط القفل الذي وضعه صاحبه على القضية، فلا يقدم غير البراهين التي اقتنع بها صاحبها، ولذا كثرت الحدود في عالمي الشعر والأسطورة، ولا يغني أي منها عن الآخر، ومن الخطأ والخطأ البين أن يدعي أحد بخطأ ما قدم غيره من الحدود، وأن الصواب مقصور على ما قدمه وحده، وإذا أردنا الاقتراب من الحد الشامل، فعلياً الاعتراف بأن ما قدمه هؤلاء وهؤلاء من محاولات لتحديد عالمي الشعر

والأسطورة بمنزلة الحد الشامل، مادامت تشترك جميعها في إضاءة الجوانب المتعددة، وفي هذه الحال لن يكون الحد موجزا.

ومادامت الأسطورة — كالشعر — متمنعة على التعريف، فعلينا أن نتجاوز ونتخطى هذه المنطقة الوعرة، ونفترض أن الأسطورة معروفة، وأن نبحت عن المدينة الأسطورية في البيئة الشعرية التي ندرسها، حيث تبين أنها تظهر في ثلاث صور، هي: المدينة المسحورة، والمدينة في الفن الشعبي، وأخيرا المدينة في الأسطورة التاريخية.

المدينة المسحورة:

نعت المدينة بهذه الصفة منتزع من الشعر نفسه، فإذا كان المسحور هو الخارج على المألوف والواقع الذي ألفه الإنسان، فهو ما ستره كذلك في هذه المدينة، فضلا عن أن الشعراء استخدموا الصفة نفسها، من واقع النفور والفرار من جحيم المدينة المعاصرة، ولذا كانت — مع الأنماط الرمزية الأخرى — مدينة رومانسية، لأنها في حقيقة الأمر بديل للمدينة الواقعية التي يعاني منها، إنها المدينة التي يصورها البياتي في «مراثي لوركا»^(٣) بقوله:

مدينة مسحورة

قامت على نهر من الفضة والليمون

لا يولد الإنسان في أبواب الألف ولا يموت

يحيطها سور من الذهب

تحرسها من الرياح غابة الزيتون

فالبياتي يقدم صورة خيالية، يعمد فيها إلى خلق مدركات وهمية، تلتقي فيها عناصر الوهم والخيال بالحقيقة، وبدهي أن نهرا من الفضة والليمون، والأبواب الألف والسور الذهبي الذي يحيط بالمدينة ليس مما نراه أو نعرفه في الواقع، والشاعر نفسه يعترف بذلك في بيت سابق: «لم أرها ولم أزر بلادها

البعيدة»، وهي المدينة التي صورها سعدي يوسف في قصيدة «المهاجر» ، من ديوانه «النجم والرماد» الصادر سنة ١٩٦٠م ، يقول فيها :

ونود أن نمضي إلى مدن غريبة
ثلجية الطرقات ، مزهرة الأغاني والمناثر
أبوابها صدف ، وعتمتها صفائر
مدن من البللور تجري في منازلها المعاصر^(٤)

ونفس الصفات نجدها عند أمل دنقل في «المزمور الثامن» من قصيدته «مزامير» :

وأرحل في مدن لم أزرها
شوارعها فضة
وبناياتها من خيوط الأشعة
ألقى التي واعدتني على ضفة النهر واقفة
وعلى كتفها يحط اليبام الغريب^(٥)

ولأن هذه المدينة من عالم الوهم والخيال لم يشأ شعراؤنا أن يسموها ، واكتفوا بهذه الصفات الحاملة ، ومع ذلك فقد وردت مسماة عند بدر شاكر السياب ، وذلك في قصيدته «إرم ذات العماد» ، وهي المدينة التي وصفها القرآن الكريم في سورة «الفجر» بأنها «التي لم يخلق مثلها في البلاد» ، وقد بناها شداد بن عاد ، الذي ملك الدنيا ، ودانت له ملوكها ، وقد سمع بذكر الجنة وصفاتها ، ودعته نفسه إلى بناء مثلها ، فيما روى وهب بن منبه^(٦) (٣٤ _ ١١٤ هـ = ٦٥٤ _ ٧٣٢م) ، من أن شدادا خرج في طلب إبليس الضالة ، فوقع على مدينة في فلوات عدن ، لها بابان عظيمان مرصعان بالياقوت الأحمر ، وبها قصور ، في كل قصر غرف فوقها غرف من الذهب والفضة وأحجار اللؤلؤ والياقوت ، وأبواب القصور كمصاريع المدينة متقابلة ومفروشة كلها باللؤلؤ وبنادق المسك والزعفران ، في أزقتها أشجار مثمرة

تجري تحتها أنهار يجري ماؤها في قنوات من فضة، فقال شداد في نفسه: هذه هي الجنة، وحمل منها ما استطاع، وعاد إلى اليمن. ولما سمع معاوية بن أبي سفيان بحديث وهب أرسل إليه وسمع منه وصف المدينة، ثم أرسل إلى كعب الأبحار (٣٢٠هـ - ٣٢٠هـ = ٦٥٢م). فأيد هذا كلام وهب، وقدم تفصيلاً لبناء مدينة إرم بناء أسطوريا، وحين خرج شداد يريد لها في ثلاثمائة ألف من حرسه وشاكريته ومواليه، وأصبح على مرحلة منها، جاءت صيحة من السماء، فمات هو وأصحابه أجمعين، ومات كل من كان بالمدينة من الفعلة والصناع والقهارمة، وساخت المدينة في الأرض، فلم يدخلها بعد ذلك أحد غير عبدالله بن قلابة، وكان كعب قد أشار إلى أنه لا يدخلها غير عبدالله هذا (٧).

من هذه الصفات الخيالية ندرك أن المدينة المسحورة عند شعرائنا كانت تمتاح صفاتها من مثل هذا المصدر، وأن مدن الشعراء كانت أقل بكثير في أسطوريتها من إرم ذات العباد، وأن بدر شاكر السياب لم يكن البادئ في العثور عليها، حينها وصفها بقوله:

لم أدر إلا أنني أمالني السحر
إلى جدار قلعة يبضء من حجر
كانها الأقمار منذ ألف ألف عام
كانت له الطلاء
كانها النجوم في المساء

سِلن عليه ثم فاض حوله الظلام (٨)

إن صورة القلعة خليط من الواقع (من حجر)، والسلاو (الطلاء) من الأقمار والنجوم السائلة بطانة تحت الظلام)، ولا يفوتنا أن ننبه إلى أن «إرم» في قصيدة السياب أسطورية بالمعنى الشامل، فهي مسحورة بالقدر الذي اقتطفناه، فولكلورية ثم أسطورية بالمعنى التاريخي، على ما سنبينه في حينه،

والشعراء ليسوا مفصلين على أقدار البحث، وعلينا أن نرصدهم حسبنا نراهم، وأن نفصل لهم على أقدارهم، وألا نحشرهم فيما فصله لهم سلفا. والمدينة المسحورة تتكرر مع أمل دنقل بصفتها المادية اللاعقلانية، حيث «شعاع القبة الملساء يغلي» في المرايا الثمينة، وقد بلغت أسطورية القصر أبعد من ملك سليمان وهو في أوج سلطته:

لم يكن يملك هذا القصر ذا المليون باب
قيل مكتوب على جدرانها الماسية الزرقاء . .
أحلام شباب

قيل في الساحة نافورة خلد
وعلى الباب نقوش أثرية^(٩)

ويلاحظ على هذه المدينة المسحورة بالإضافة إلى أنها مزيج من الواقعي واللاواقعي، أنها ذات صبغة مادية على العموم، تهتم بالبناء: القصور، القبة، القلعة، كما تذكر الشوارع والجدران، وأبوابها متعددة: ألف عند البياتي، ومليون باب عند «أمل دنقل» والألف والمليون مبالغت مادية أقرب إلى اللغة الأسطورية، حتى إن الأقفار وصلت المليون في مدينة السياب، وتلعب المعادن والجواهر الكريمة دورها في المدينة السحرية: الفضة والذهب، ثم هي مدينة مغيبة، والغياب يجيء من شكلين: الشكل الأول أن الشعراء لم يدخلوها، وإن دخلوها عبر الحلم، وقد صرح البياتي بأنه لم يرها ولم يزر بلادها البعيدة، وكذلك أمل في «مزامير»، وأبدى سعدي يوسف رغبته في المضي «إلى مدن غريبة»، وجاء وصف المدينة السحرية عند السياب على لسان جده، ورؤية الجد لها من خلال الحلم، ومثله أمل دنقل في «حكاية المدينة الفضية»، وكلا الشاعرين أفاق من حلمه الوردية الجميل على فقدان المدينة المسحورة، فأمل دنقل انتهى إلى الخروج هاربا من كابوس الموت الذي كان ينتظره في الصباح، متسللا من الباب الخلفي بعد أن قبل الحراس منه رشوة، على ألا يعود، وخرج لمواجهة المدينة/ الواقع:

يا طريق التل حيث القبة الزرقاء . . . خلقي
حيث مازالت على جنبيك آلاف النفايات . .
لسكان المدينة :

الكلاب الوالغة

وزجاجات الخمور الفارغة

وأنا . . أحمل أقدامي الحزينة (١٠)

ولكن مدينة السياب فرت من يديه أو من يدي جده، ذلك أنه لم يدم
الطرق على بابها، واستسلم للنعاس، فانتهت قصيدته بهذه الحسرة:
إرم . . .

في خاطري من ذكرها ألم

حلم صباي ضاع . . أه ضاع حين تم

وعصري انقضى (١١)

وسعدني يوسف، بعد أن بنى المدينة المسحورة، رفض أن يدخلها، وفضل
البقاء في مدينة الواقع/ بغداد، ليناضل في ثورية شريفة:

يا أيها الطير المهاجر

أتظن أن البحر والآفاق والحلم المغامر

ومدائن البللور . . يجهلها سواك؟

أتظننا نحن الذين نشق في حمى الخنادق

دربا إلى شيراز، نخشى أن نغامر؟

إننا لنحلم بالأغاني والمعاصر

ومدائن البللور . . لكن . . لن نهاجر

إننا سنبقى في الخنادق

حرسا أماميا . . سنحلم في الخنادق

وعلى مفارقنا نجوم ظهيرة، وسماء شاعر

ولتسقط الثورية السماء إن لم تشتعل خطوات تائر (١٢)

ورفض سعدي الارتحال إلى المدينة المسحورة وشاية بهذه المدينة اللاواقعية ، وهذا من جانبه تأب على الدخول في غيبوبة الأحلام والسحر، وتفضيل لليقظة والوعي داخل إطار النضال ، فالانسحاب منها تدمير للوطن ، وهي ظاهرة صحية تتنافى مع حالة الاستسلام التي سقط فيها السياب من رفض مطلق ساعده عليه سقوطه في آلم مرضه المبرح ، وإن كانت صحة سعدي النفسية مؤداة بلغة خطابية نابية عن الصورة الشعرية .

ويجدر التنبيه إلى أن بعض القصائد في المدينة المسحورة ، تضرب أبعادها في الأنماط الرمزية الأخرى للمدينة ، غير أننا اقتصرنا من هذه القصائد على ما يحدد السمة الفارقة بينها وبين ما عداها ، فهي مدينة تتشكل من عناصر مادية غالباً ، ولكنها في تضامها تشكل بناء لا واقعيًا ، بعيداً عن الحلم والأسطورة كما عرفت في الآداب العالمية .

والملاحظ أن المدينة المسحورة - مع أنها مغيبة وضائعة - تعبر عن تضاييق الشاعر في اتجاهين : اتجاه المكان / المدينة الواقعية التي يعانيتها الشاعر، واتجاه الزمن الذي يسيطر على الشاعر ويضيق عليه الخناق ، وأحياناً تتحد الثورتان على المدينة والزمن بحيث يتعذر الفصل بينهما ، وهذا المعنى ينسر مع الأنماط الرمزية المختلفة للمدينة

المدينة والأدب الشعبي (الفولكلور) :

في «إرم ذات العماد» للسياب ، يوظف الشاعر الأدب الشعبي في عمله الفني ، فقبل أن يبدأ القصيدة يقدم لها بعقيدة شعبية حول هذه المدينة : «حين أهلك الله قوم عاد اختفت إرم ، وظلت تطوف ، وهي مستورة في الأرض ، لا يراها إنسان إلا مرة في كل أربعين عاماً ، وسعيد من انفتح له بابها» (١٣) وهي إطلالة شعبية قبل البداية ، ثم إن البداية نفسها تمهيد من واقع النبع الذي يستقي منه السياب رموزه في هذه المرحلة ، وهذا النبع هو: الطفولة والقرية ، وهما زمان ومكان وثيقا الصلة بالأدب الشعبي ، يفزع إليها الشاعر

هربا من جحيم زمانه ومكانه في ثورته عليها ، تبدأ القصيدة برسم صورة
شعبية صادقة ومألوفة :

من خلل الدخان من سيكارة

من خلل الدخان

من قدح الشاي وقد نُشّر - وهو يلتوي - إزاره

ليحجب الزمان والمكان

حدثنا جد أبي فقال : « يا صغار

مقامرا كنت مع الزمان

نقودي الأسماك ، لا الفضة والنضار

والورق الشباك والوهار

ويبرز التضايق من عنصري الزمان والمكان هكذا منذ البداية ، فحجب الزمان
والمكان تقوم به أبخرة الشاي بالتعاون مع دخان السيكارة ، في رحلة المقامرة مع
الزمان ، واقتضت هذه المغامرة بالتداعي أسطورتين شعبيتين ، أولاهما عنتر وعبلة ،
عبر رحلة عنتر الشهيرة في البحث عن مهر عبلة من النوق التي لا توجد في غير
حوزة النعمان ، وما في هذه الرحلة من المغامرة والمخاطرة بحياته :

. يا وقع حوافر على الدروب

في عالم النعاس ، ذاك عنتر يجوب

دجى الصحارى ، إن حي عبلة المزار

وحكاية عنتر معروفة في الأدب العربي ، ولكنها موجودة في الأدب
الشعبي ، وقد اختار الشاعر الاسم الشعبي للرمز التراثي (عنتر) كما تنطقها
العامية في حكاياتها ، فنقلها من تراث الفصحى إلى التراث الشعبي ، وإذا كان
السياب يوظف من «عنتر» ملمح المغامرة ، فالتداعي يجلب السندباد في
مغامراته المعروفة ضمن «ألف ليلة وليلة» ويعتصر الشاعر جوهر السندباد -
كما اعتصر عنتر - وفي عصارة الرمزين يكشف الزمان والمكان ، فيداخل بين

الأزمة والأمكنة، من ربط الماضي بالحاضر، ليحسم المحتوى ويبلور الموقف الذهني، يدخل السندباد باسمه صريحا في صيغة تشبيهه، مندجما في عنتر، وكلاهما مندمج في الشاعر:

أسرت ألف خطوة؟ أسرت ألف ميل؟

لم أدر إلا أنني أمالني السحر

إلى جدار قلعة بيضاء من حجر

وسرت حول سورها الطويل

أعد بالخطى مداه «مثل سندباد

يسير حول بيضة الرخ ولا يكاد

يعود حيث ابتداء»^(١٤)

حتى تغيب الشمس غطى نورها سواد

حتى إذا ما رفع الطرف رأى . . . وما رأى؟»

حتى بلغت في الجدار موضع العماد

ومادامت القضية قضية كشف، فالسور والجدار لدى الراوي يصنعان حائلا دون القلعة النورانية التي هي جوهر الحياة وبيضة الرخ، وهذا هو تداخل الأمكنة في الرموز، وفي انطفاء نور الشمس أو حجبتها تداخل للأزمة بحجب الرؤية، وذلك يستتبع تداخل السندباد في الراوي، حيث تلاشى فيه .

وفي «المدينة القضية» يوظف أمل دنقل «موتيفة» شهرزاد، عبر حلم أسطوري، يتوسل به إلى دخول المدينة المستحيلة وصنمه المعبود، بعد أن فشل في دخولها من خلال اليقظة والوعي، حيث تنبتق من الحلم مركبة وعليها «بدر الدور» - إحدى بطلات شهر زاد - وفي حماها ورعايتها يدخل المدينة - التي أشرنا إليها في المدينة المسحورة - وتمنحه ليلة من ليالي ألف ليلة، حيث تتحول في الحلم إلى شهر زاد ويتحول الشاعر إلى شهر يار:

هتفت بيه : «شهر يار»

- «شهر زادي : اسكيي شهد الرحيق المتواصل

ثم قصي من حكاياك الجديدة

من زمان لم أعد أسمع أشياء جديدة

اسردي . . .

- لبيك يا مولاي . . قالوا . .

ويفيق الشاعر في الصباح الذي أدرك شهر زاد ، على كابوس الواقع

الأليم :

شفة ثلجية في جبهتي تسري . . ملححة

«قد أتى الصبح . . فقم»

شدني السياف من أشهى حلم

حاملا أمر الأميرة

- «أنا يا مسرور معشوق الأميرة

ليلة واحدة تفضي بدم؟!!

يا ترى من كان فينا شهر يار؟!!

أنا يا مسرور . . .»

(مسرور على الباب : رخام)

وقد استخدم أمل دنقل رمزه الأسطوري في القصيدة استخداما طريدا ،
وأخر عكسيا ، الأول يتضح في استقلال شهر زاد في دلالتها التي عرفت بها -
تاريخيا - كراوية للقصص والحكايات أمام شهر يار الملك ، الذي يستخدم هو
الأخر كما عرف عنه ملكا مستمعا ومستمتعا بشهر زاد وحكاياها ، حتى
يدركها الصباح ، وكذلك استخدام «مسرور» السياف باسمه ووظيفته التاريخية
الأسطورية ، وهذه الرموز الثلاثة تقوم بطرف المفارقة الأول في تجربة الشاعر ،
وطرفها الآخر هو الشاعر نفسه ، الذي تسلل من خلل الرموز واحتل مكان

شهريار في ليلة الحلم الأسطورية، وهذا الاستخدام الطردي هو الاستخدام الشائع في التعامل مع الرموز.

ولكن الشاعر يعود - مستغلا لغة الحلم أيضا - فيستخدم الرمز استخداما عكسيا، بتحويله شهرزاد من مأمورة إلى أمرة، وتحويل شهريار - الذي حل الشاعر محله - إلى محكوم عليه بالإعدام، وهو عكس ما عرف عن الشخصيتين في التراث، أي أن الرمزتين تبادلا المواقع في التجربة المعاصرة، ويهدف الشاعر من وراء هذا التحويل، إلى قلب الموازين في الوقت الحاضر، والقضاء على الأحلام التي تراود الشباب، والمفارقة الرهيبة بين الالفة المكتوبة على باب المدينة: «أحلام الشباب» وما انتهى إليه الأمر من مصير فاجع، والشاعر كان عليما بالمفارقة التي تمت في الشخصية بتساؤله الكاشف - والذي يخرج به من عالم الحلم - «ياترى من كان فينا شهريار؟»، وفنيا يوفق الشاعر حين مرر التحويلات والتبادل في المواقع عبر الحلم، فطبيعة الإخراج في الحلم تسمح بالتحول من النقيض إلى النقيض دونما سبب معقول، ويكون الشاعر قد رصد انهيار المثل في الواقع بلغة اللامعقول، إشارة إلى التناقضات التي لا يجد العقل لها سببا معقولا^(١٥).

وقد وردت «موتيفة» ألف ليلة وليلة عند البياتي في قصيدتين هما: «قصيدتان إلى نادية»^(١٦) في ديوانه الثامن «النار والكلمات»، والقصيدة الثانية: «شيء من ألف ليلة»^(١٧) في ديوانه: «الموت في الحياة» وهو ديوانه الثاني عشر.

القصيدة الأولى من جزأين لكل منهما عنوان: مصباح علاء الدين، الأب الشاعر، العنوان الأول من أبطال ألف ليلة وليلة، ويتحد الشاعر بهذا الرمز مستغلا الطاقة الأسطورية لمصباح الشخصية التراثية، كي يحقق بواسطته هدفه الذي يتمناه ويسعى إليه في الوصول إلى جزائر المرجان، المعادل أوالموازي للثراء الشعري البكر، و «نادية» هي صغيرته، ومن خلالها يقوم بحلم يقظة ارتدادى إلى طفولته المتزوجة بعلاء الدين، ومن خلال استرجاعه لعالم

الطفولة ، يدرك أن رحلته عنها كانت انسحابا من عالمي البكارة والخصوبة ،
ولكنه ألمح إلى أن إبحاره كان لا إراديا ، إذ إن الرياح هي التي جرفته :

صغيرتي : نادية

رأيت في سماء عينيك ، رأيت الله والإنسان

وجدت : مصباح علاء الدين ، والجزائر المرجان

قلت لشعري : كن ! فلبى عبده ، وكان

طفولتي رأيتها تبهر في عينيك ، في شراع هذا الأبد السكران

أبحرت ، فالرياح لا تنتظر الربان

أبحرت ، فالوداع يا سماء عينها ، وياطقولة الإنسان

غدا بمصباح علاء الدين من جزائر المرجان

أعود يا صغيرتي إليك بالأزهار ، من نهاية البستان

هذا هو حلمه في رحلة العمر ، وهو يحمل معه سجاوات طفولته الإنسانية ،
على أمل أن يعود مزودا بالذخائر والكنوز من مدن العالم التي توهم أنها جزائر
المرجان ، فماذا وجد؟ وبم عاد؟ هذا مايقوله الجزء الثاني من القصيدة :

في مدن العالم ، في بيوتها ، في العلب السردين

في وحشة الغروب ، في الخريف ، في زماننا الحزين

في الساعة الخامسة العشرين ،

رأيته . يدوس فوق ظله ، يدق في ضلوعه إسفين

يمنح للجياح والباكين

ربيعه الأسود ، فيض حبه الدفين

يسكت جوع نسه ، بمضغ من قلبه ، ويكتم الأنين

يموت والإصرار في عيونه

في الساعة الخامسة والعشرين (١٨)

إن إبحار علاء الدين/ البياتي، مع ما يتمتع به من مقدرة سحرية مستمدة من طاقة المصباح عجزت أن تخلق من واقع المدن في العالم المعاصر وطنا شعريا يصلح للشاعر، فعاد من الرحلة بخيبة أمل، وباستخدام الشاعر للرمز التراثي استخداما طريدا، مصرحا في عمله الفني بطرفي المعادلة، ومحتفظا لكل طرف باستقلاله، خلق الشاعر مفارقة بين مفهوم الرمز في العطاء والخصب قام به الجزء الأول من القصيدة، وبين الواقع المجذب في تجربته المعاصرة، كما هو الشائع.

والقصيدة الثانية: «شيء من ألف ليلة»، مكونة من ثلاثة مقاطع بأرقام دون عناوين، ينتهي كل مقطع بعبارة تراثية من «موتيفة» ألف ليلة وليلة، وهذه العبارة هي: «وأدرك الصباح شهرزاد»، وكأن كل مقطع مساو ليلة من ليالي شهرزاد التي تنتهي بنفس العبارة، وتكون هذه العبارة رباطا تراثيا يسلك المقاطع الثلاثة بالموضوع الموحد، ولكن ذلك لا يكفي، وإلا كان رباطا ظاهريا من الخارج، بل يقتضي أن يكون في كل مقطع ينتهي بهذه الجملة عنصر أسطوري حتى يحسن أن تكون الجملة له خاتمة، فماذا يكمن في هذه المقاطع من التصوير الأسطوري؟

في المقطع الأول نلتقي بالبطل/ الشاعر، وقد اتخذ شكل البطل الأسطوري، وذلك عبر الحصان المجنح، مسافرا إلى المدينة المغيبة، القاطنة في «جبل الخرافة»:

أطير كل ليلة على جوادي الأسود المجنح المسحور
إلى بلاد لم تزورها، ولم تنتظري وحيدة في بابها المهجور
أحمل ناري ورمادي نحو سفح جبل الخرافة (١٩)
ألتف في عباءة النجوم

وفي نفس المقطع يعود الشاعر إلى استغلال «مصباح علاء الدين» من جديد، وكأنه لم يفرغ من استنفاد إمكانات الرمز، حيث يضيء له المصباح طريقه للمدينة الأسطورية على جبل الخرافة، مكررا نفس الموضوع الذي

سبق، وإن تغيرت ألفاظه مع إضافة أساطير أخرى كحداثق بابل المعلقة،
التي لم يجد فيها غير الأطلال :

على جوادي الأسود المسحور

أحمل مصباح علاء الدين

أرقى به لبابل

مغنيا وساحر

أبحث في جناها المعلقة

عن زهرة زرقاء

عن كلمات كاهن المعبد فوق حائط البكاء

ولا أرى غير عواميد الضياء ورصيف الشاعر المهجور

وسائل يلتف في أسفاله مقرر

يطرق باب البلد المهجور

لقد تمخضت رحلة البحث عن المدينة المستحيلة، فالشاعر عبثا يستنطق
الأساطير والخرافات لأنها لا تجيب، فيعود من رحلته كئيبا، ولكنه يظهر
معاصرا، حيث «الجريدة» اليومية، و«المذيع»، وكلاهما يقوم بدور الخواء في
المدينة الواقعية، التي ذهب يبحث عن بديل لها :

أسقط من فوق جواد الموت

ومن سريري، ميتا في البيت

وفي يدي الجريدة

قديمة جديدة

يضحك جاري ساخرا، ويسكت المذيع

ويدرك الصباح شهر زاد

فسكوت المذيع يتساوى مع نطقه، والجريدة القديمة الجديدة، تكرر

نفسها، فهي تعيد الذي قالته وليس فيها من جديد، فهي تتساق مع استنطاق الخرافة عبثا، ولعل العبارة التي أخذها من ت. س. إليوت بنصها «الرجال الجوف» تتعامل مع رموزه في هذا المقطع.

ولأن التعامل الناجح مع الرمز التراثي يقتضي أن يوائم الشاعر بين الرمز والواقع المعاصر، من حيث الظهور والاختفاء، قد وفق الشاعر في المواءمة كما سبق في المقطع الأول، ونراه في المقطع الثاني يستغرق في الصورة المعاصرة، ناعيا صورة الشاعر المنافق، الذي فقد قداسة الرسالة، وأصبح كالمهرج، يلقق ويتلون كالحرباء، متخذًا لكل سلطة لبوسها، هذا الشاعر الذي واكب العصور المختلفة، وتعج به المدن الحديثة:

رأيته في مدن الأسمنت والأصفار والحديد

داعية ومخبرا وكاتبا

وراقصا على الحبال لاعبا

طردته فعاد

نفخت في عيونه الرماد

وأدرك الصباح شهرزاد

ولم يظهر في هذا المقطع من «موتيفة» ألف ليلة وليلة غير «الملك السعيد» والجملة الختامية، وهما رباط واه، يجعل القارئ يتساءل: لماذا يندرج هذا المقطع تحت العنوان؟ ذلك أن الرمز ضمير ضمورا شديدا، بحيث لا يقدر على معادلة التوازي بين الواقع والتراث.

وعلى طريقة البياتي في تعميق الصورة أو توضيحها كلما تقدم خطوة للأمام يضيف في المقطع الثالث عنصرا جديدا يتمتع بقدرته على الكشف وتعرف المجهول، ذلك هو رمز السندباد، كما عرف في رحلاته السبع التراثية في حكايات شهرزاد، ولكنه في هذا المقطع عاد سندبادا معاصرا في اكتشاف العالم الجديد (القارة الجديدة):

القارة الجديدة، اكتشفتها أمام وجه الموت
في آخر الدنيا، أمام البيت
كان على شطآنها مركب سندباد
يشعل في رايته الهواء
محملا بالبرق والرعود
وبالنبوءات وبالوعود

وهنا نجد السندباد يتضام مع مصباح علاء الدين في ارتياد المجهول، ولكن
الكشف الجديد للعالم الجديد يتمخض كسائر الاكتشافات عن استنطاق الموات،
وتذهب بشارة الميلاد عبثا، ويأتي البياتي بأسطورة «إرم ذات العماد» التي بدأها
السياب، والبياتي يأتي بها معادلا مكانيا للعالم الجديد الذي كان يعد بالميلاد، ومن
اللائت للأنتظار أن البياتي تعامل مع «إرم» بنفس الشكل والنتيجة لدى السياب،
فهو عندما رآها استسلم للنوم - كما استسلم جد السياب في الحلم -، والفارق بين
الشاعرين أن السياب حين فقدتها غرق في بحر الأحزان كعادته، وترك للأجيال
القادمة مهمة الكشف عما يمكن أن يتمخض عنه المستقبل من بروق ورعود
ونبوءات وبشارة ميلاد، ولكن البياتي ظل منتظرا عودة الغائب، أو الذي يأتي ولا
يأتي، وهذه المرة سيخرج المخلص من مدينة «دمشق» - وهي رمز للمدينة المتمنة
وهذه بارقة أمل، فارقة بين الشاعرين:

أمد سلما من الأصوات

لإرم العماد

وعندما اكتشفتها فاجأني الرقاد

فنمت تحت السور

مرتحفا مقروور

ألغا من السنين أو تزيد

تحت ركام الورق الميت والجليد

انتظر «الغائب» من دمشق
يأتي على جواده تحت حراب البرق
مكتسحا ركام هذا القبر
ومشعلا نيرانه في القفر

وهذه الومضة الفارقة بين البياتي والسياب، لم تور غير إيهامضة في اللحم،
وينتكس الشاعر بعدها ويرتمي في أحضان الموت، كما يبدو من خلال اللفظ:
وعندما استيقظت تحت السور
سقطت من فوق سريري ميتا مقرر
وأدرك الصباح شهرزاد

وإذا وقفنا عند الانتكاسة نكون قد ظلمنا الشاعر وفهمناه خطأ، ذلك أن
الموت هنا ليس عدميا كالذي نراه عند السياب، أو المتشائمين عموما، ولكنه
موت فلسفي، يجب أن يفهم من خلال فلسفة البياتي في هذه المرحلة من
حياته الفنية، وقد قدم لنا الشاعر بنفسه تصوره لهذه الفلسفة في «تجربتي
الشعرية»، قال: «إنني لست حيا بقدر ما أرحل، أي بقدر ما أموت، بل أنا
حي بقدر ما لا أرحل، أي بقدر ما أولد، والسفر هنا، لا يعني الموت فقط،
وإنما يعني الميلاد أيضا، فالموت والميلاد في مثل هذه الحالة أشبه بقناعين لوجه
واحد، وهو وجه الإنسان المتمرد الثوري الذي يقف بتحد وشموخ أمام قدره:
في المنفى والملكوت» (٢٠).

أما أن توجد مدينة للسندباد، فهذا شيء يثلج صدر الباحث، لأن مثل
هذه المدينة نص في «موتيفة» شهرزاد، و «مدينة السندباد» قصيدة لبدر شاكر
السياب في ديوانه «أنشودة المطر» (ص ١٥٠-١٥٩)، والقصيدة من خمسة
مقاطع، وهي من ألفها إلى يائها ثورة على المدينة المعاصرة، ونعي على جحيم
الحياة فيها، وتكاد هذه المدينة تكون مساة، حيث يجري فيها نهر الفرات،
فهي بغداد إذن، ولم يمنع الشاعر من التصريح بذلك إلا خوفه من أن يلحقه
أذى النظام أكثر مما لحقه.

والسياب في ثورته على المدينة/ بغداد، يحشد من الرموز والأساطير ما تنوء به القصيدة، وهذا الحشد ليعين الشاعر على التهويل وتضخيم الرؤى، على ما عرف عنه، وثورته امتداد لخطه الناقر من المدينة، مستعيداً أحلام القرية وعالمها البريء (ثنائية: القرية / المدينة)، وتصبح المدينة في القصيدة:

. . . . مدينة الخطاة،

مدينة الحبال والدماء والخمور

مدينة الرصاص والصخور

أمس أزيح عن مداها فارس النحاس،

أمس أزيح فارس الحجر،

فران في سمائها النحاس

إن المدينة المعاصرة التي رأيناها في القصيدة هي بغداد التي كانت مهد السندباد، ومسرح مغامراته، هي مدينته في الزمن الغابر والعصور الخوالي، بغداد الرشيد وشهرزاد في عصورها الذهبية، والسياب في تعامله مع رمز السندباد، لم يذكر إلا طرفاً واحداً هو التجربة المعاصرة وأغفل الطرف الآخر وهو الرمز، بحيث لم يذكر في العنوان، وصب كل سهامه على المدينة المعاصرة، بإبراز دلالتها المناقضة لدلالة الرمز في التراث، وحين أضمر السياب دلالة الرمز التراثية، ترك للقارئ مهمة إبداع الملامح التراثية للرمز، عن طريق المقارنة باللامح التقيض، وهذا، كما أشرنا من قبل، استخدام عكسي، وهو أقوم وأنضج فنياً، مع كثرة ما أخفق السياب فنياً في تعامله مع الرموز.

المدينة الأسطورية

التحاما بالتراث، وتأثراً بالتقدم الذي أنجزته الآداب العالمية، ولاسيما «إليوت» في قصيدته الذائعة الصيت «الأرض الخراب»، انطلق شعراؤنا المعاصرون إلى الموروث الإنساني من الأساطير، يبحثون في الماضي عن بديل لجفاف الواقع.

وإذا كان اللاشعور الفردي - كما يفهم من فرويد - يقف بالدرجة الأولى وراء المدينة / الحلم، فإن اللاشعور الجماعي يقف وراء المدينة / الأسطورة، واللاشعور الجماعي هو الاستدراك الذي أضافه تلاميذ فرويد، وهو - كما وضحه أكبر تلاميذه (يونج) - رواسب من آلاف السنين - باقية في النفس على شكل أساطير وخرافات، يتجسد فيها الموقف النفسي والأرلي للإنسان، إزاء الطبيعة والأحداث الجارية، وانتقلت إلينا هذه الآثار مجتمعة فيما يسمى باللاشعور الجماعي، كمستودع توارثه الأجيال.

ولتوضيح فكرة «اللاشعور الجماعي» نقول:

استعاض «يونج» عن اللاوعي الشخصي عند فرويد، بتشييد بناية من طابقين، العلوي منها يقع تحت أعتاب الوعي، وهو اللاوعي الشخصي، وهو وعاء المكبوحات، يتفق في ذلك التلميذ مع أستاذه، وفي الطابق الثاني، تحت هذا اللاوعي الشخصي، على عمق أكبر يقع «اللاوعي الجماعي»، ويتمثل في سقطات اللسان، واختبار تداعي الكلمات واكتناه الرموز، لأنه لم يكبح مطلقا، وهذا اللاوعي الجماعي عام ومتشابه في كل الناس، يؤلف قاعدة نفسية ذات طبيعة «فوق شخصية»، دائمة الحضور في كل منا، وأطلق عليه «يونج» اسم «الأنماط الأولية»، وهي التي تصنع الصور النمطية المألوفة في الأساطير والأحلام والأدب، صور شائعة منذ أقدم العصور.

وتتميز «يونج» بين الأنماط الأولية، والصور النمطية، يمنع الخلط الذي يقع فيه نقاد الأدب في التمييز بينهما، فالنمط الأولي ليس تعبيرا مرادفا للفكرة الموروثة، بل هو نمط موروث في أداء الوظيفة، يشبه الطريقة الفطرية في خروج الفرخ من البيضة، فالذي يواجها في الأسطورة والأدب إن هو إلا الصور النمطية، وهي لم نرثها بيولوجيا في بنية خلايا أدمغتنا، والذي نرثه هو القابلية على رسم تلك الصور، فلا وجود لأفكار فطرية، بل توجد إمكانات فطرية لتحديد المعالم حتى لإجراء التخيلات.

وقد فتحت بحوث «يونج» أبواب حقل من الظواهر النفسية هي الرحم الذي أنجب بالأسطورة هذه النفس الجماعية، ولذا كانت الأسطورة القديمة ذات أثر علاجي في الذين آمنوا بها، إذ تفسر للكائن البشري الحائر ما يجري في لاوعيه وما يبقيه متماسكا، وعندما يتحقق نمط أولي في موقف نشعر فجأة بالانعتاق والجدل، وتستولي علينا قوة عارمة، وفي لحظات كهذه لانكون أفرادا، بل أجناسا، يتردد فينا صوت البشرية كلها، والذي قدمه «يونج» إلى الأدباء بالأنماط الأولية، أكثر مما قدمه فرويد، فهي تضم من الانفعالات أوسع مما في النظرية الجنسية الضيقة، يقول «يونج»: «إن المتكلم بالصور البدائية يتكلم بألف صوت»^{*}، وأقرب التعبيرات لهذه المعاني، أن الأسطورة صوفية جماعية، فلا بدع - والحال كذلك - أن يعتبر «ميكو» أن «هومر» عمل من إنتاج الشعب كله، وأخيرا، تقول «جين هاريسون»: «إن الأسطورة قطعة من حياة الروح، تفكير الشعب الحلمى، مثلما أن الحلم أسطورة الفرد»^(٢١).

وهكذا يكون «اللاشعور الجماعي» جماع التجربة الإنسانية، منحدره إلينا من أسلافنا البدائيين، وانعطاف الشاعر إليه فلأنه لغة مشتركة للنفس البشرية، والأسطورة بهذا الاعتبار مجمع للرموز ومجلاها معا، إذ الأسطورة تركز الفكرة في مجموعة من الصور المرتبطة، يستخلص القارئ نتائجها الأخيرة، عند وصوله إلى مشارف ما لا يقال، هناك على ضفاف الكلمات قبل وقوعها في هوة الصمت، إذ إن الاكتمال يعني العدم، وهنا ينسرب حضور الشاعر، ويتخلل كلية الوجود بمقدرة فائقة تنطوي على صراع المتناقضات في الحياة، التي تتمثل في: الموت/ الحياة، الجذب/ الخصب، الحركة/ السكون، الذكر/ الأنثى، الخير/ الشر، الملاك/ الشيطان، المثال/ الواقع^(٢٢).

وإذا كان الوجود ينطوي على لغة التضاد، فالإنسان ينطوي هو الآخر على

* ننبه إلى أن «البطل ذو الألف وجه» عنوان كتاب لـ «جوزيف كامل» ١٩٤٩، وانظر راقعين: الأسطورة، ص ٢١٤.

ثنائية التضاد، وهي ثنائية مصاحبة له، وبها يلمس المتناقضات في الأشياء فتتحول إلى حضور ذي أطراف متناقضة في كون متميز، تنطق فيه الحقيقة لغة الرمز، وينطق الرمز لغة الأسطورة، وتنطق الأسطورة بسر الخلق الشعري الأعظم، فتهدىء للحقيقة أو الواقع تأويلاً أو تفسيراً له نفاذه السحري، يستجيب بحرارة لأعمق مشاعر الإنسان بحيث ينحل التناقض، وتتجاوب المستويات المتدابرة في ثنائيات داخل أداء شعري لأسطورة.

ولا يمكن أن تتناغم المتناقضات إلا في «حالة غسقية من الوعي الشعري، وأعني حالة يمتزج فيها الوعي باللاوعي، امتزاج النور بالظلمة في الغسق، أو حالاً يمتزج فيه العقل مع الخيال، وينصهر فيه الواقع مع الأسطورة، لتصبح الأسطورة واقعا، والواقع أسطورة، فينفجر الخيال الشعري باطشاً بالمنطق العقلي، خالفاً لنفسه منطقاً مغايراً يتجاوز فيه العقل نفسه، إذ يتجاوز حدوده الثابتة» (٢٣).

كما أن للأسطورة جانباً له أهميته القصوى في الانتصار على الزمن، ويتضح من أفكار «يونج» - ومعه «البياد» - في علاقة الزمن بالأسطورة، أن الأسطورة خروج من التاريخ - الذي تقع أحداثه في خط متسلسل لا عودة فيه - إلى الوقائع الأساسية بطريقة تكشف عن بنيتها العميقة الدائمة في الحياة والكائنات، والإنسان الحديث - وهو في الأساس تاريخي - يحتاج إلى خلق الأساطير، ويعتمد عليها في إعطاء معنى لوجوده، ويقاوم الحتمية التاريخية من خلالها ويتجاوزها، لذلك يحول المدن والأحداث والأشياء وحتى الأحلام، إلى أساطير لها وظيفة مشتركة هي إيقاف عجلة الزمن، والفنان الكبير - كما يقول «البياد» - يعيد صنع العالم عندما يحاول رؤيته كما لو لم يكن هناك زمن ولا تاريخ، وبهذا يكاد يشبه الإنسان البدائي، ويرى «توماس مان» أن الأسطورة أساس الحياة وهيكل الوجود اللازمي، والصيغة المقدسة التي تنساب فيها الحياة وراء اللاشعور، ويوم يكتسب الإنسان عادة النظر إلى الحياة بطريقة

أسطورية نموذجية، فإن قدراته الفنية تتسع، وتقوى ملكاته على التلقني والإحساس، فإذا كانت الأسطورة في تاريخ الإنسانية مرحلة بدائية مبكرة، فهي في حياة الفرد المبدع مرحلة ناضجة ومتأخرة^(٢٤).

والزمن في هذه الحالة لا يكون متعينا - وكذلك المكان - بل هو زمن مطلق، زمن التحول والضرورة، وقد نقول إنه زمن الحضور، ولكنه حضور بالمعنى الصوفي، الذي يتحقق فيه حضور القلب بالحق ولا يتأتى إلا عند الغيبة عن الخلق، فندخل في زمن كزمن الحلم، تتحد فيه ثلاثية الزمن: الماضي / الحاضر / المستقبل، زمن خاص يتعالى فوق قانون الزمن الميقاتي.

وسنعالج مدينة الأسطورة من خلال ما نجازف ونسميه «الأسطورة المحورية» ونضع منذ البداية حدا لما نتصوره حول هذا المصطلح، الذي نراه يتجسد في شكلين: الشكل الأول أن تكون أسطورة واحدة محورا فكريا وشعريا لدى شاعر واحد، تراوده من حين لآخر، بحيث تشكل ملمحا من ملامح تجربته الشاملة، فراها تظهر عنده في صور متعددة، ومثال لهذا الشكل الأول أسطورة السندباد، كما تتضح عند مكتشف هذا الرمز في شعرنا العربي المعاصر، وهو صلاح عبدالصبور.

والشكل الثاني «للأسطورة المحورية» أن تكون أسطورة واحدة من بين الأساطير قد تجمع عليها عدد من الشعراء، وتناولوها كل منهم بلغته الخاصة، وتكون الأسطورة قد استقطبت الشعراء، لأنها تلبي حاجة ماسة في مجتمع الشعراء الآتي، ومن جانبنا سنقتصر هنا على الشكل الأخير.

وفي دراستنا للأسطورة المحورية في شقها الثاني، سنتوسع في مفهومها، بحيث نأخذ «تيمة» الأسطورة المحورية منطلقا، حتى تشمل بعض الأساطير التي تتلاقى مع الأسطورة في هذه «التيمة»، مادامت القضية التي تعالجها الأسطورة ذات جوهر واحد، ونستطيع بعد ذلك أن نقول... إن أسطورتنا

المحورية هي أسطورة «تموز» أو «أدونيس» من خلال عمودها الفقري في «الجدب والخصب»، ومن هذه التيمة ستضم إليها أسطورة أخرى هي أسطورة «إيزيس وأوزيريس»، كما يمكن أن يلحق بهما رمز «المسيح»، لأن البعث بعد الموت لغة مشتركة في الرموز مما يوحد بينها في الجوهر.

والسياب متأثر بالبيوت في استخدام الأسطورة، ولكنه استعملها بشكل بدائي، يعني مباشرة وأولية ومهمة في نفس الوقت، فقد كان رائدا، ومشغولا في هذه المرحلة بقضايا عامة ويريد أن تصل معانيه إلى قرائه من أقصر الطرق، وليس به حاجة للرموز المغلقة الباطنية يزيحها للقلة، بل كان يقيم بيارقه كبيرة صريحة، في هذه الفترة، حتى أواخر عام ١٩٦٠، التي جمع فيها ديوانه «أنشودة المطر» كانت قضاياها العامة جارفة . . احتجاج وغضب على ما يحدث في بغداد والعالم العربي، وغضبه في معظمه صريح دون موارد، إذ كان يعاني من ملاحقة السلطات لفكره، وهذه الملاحقة جعلته يوارب شيئا فشيئا حتى دخل منطقة الشعر، شمولاً أكبر، واستبطاناً لعاطفة كاسحة، فقد انعطف منذ أواسط الخمسينيات - أي بعد إقلاعه عن النشاط الحزبي - «إلى رموزه الأسطورية، والتي تحتضنها جميعاً لديه أسطورة تموز. . . . والشاعر في هذه التموزيات تيلورية شخصية مأساوية تتكلم بصوت هو في الغالب أكثر من صوت البطل بمفرده: إنه صوت المدينة، أو صوت الأمة، هذا القناع الجديد يسر له تصعيداً للغضب والاحتجاج، وتصعيداً كذلك للتفجع» (٢٥).

منذ القصيدة الثانية من ديوان «أنشودة المطر» وهي بعنوان «مرحى غيلان»^(٢٦) تنبثق من كلمة «بابا» على لسان ابنه كل الرؤى الأسطورية:

جيكور من شفتيك تولد، من دمائك في دمائي

فتحيل أعمدة المدينة

أشجار توت في الربيع، ومن شوارعها الحزينة

تنفجر الأنهار، أسمع من شوارعها الحزينة

ورد البراعم وهو يكبر أو يمض ندى الصباح

والنسغ في الشجرات يهمس ، والسنابل في الرياح
تعد الرحي بطعامهن ، كأن أوردة السماء
تتنفس الدم في عروقي والكواكب في دمائي
يا ظلي الممتد حين أموت ، يا ميلاد عمري من جديد :
الأرض (.....)

عشتار فيها دون بعل
والموت يركض في شوارعها ويهتف : يا نيام
هبوا ، فقد ولد الظلام
وأنا المسيح ، أنا السلام
والنار تصرخ : يا ورود تفتحي ، ولد الربيع
وأنا الفرات ، وياشموع

رشي ضريح البعل بالدم والهباب ، وبالشحوب

وهنا تكون أسطورة «تموز» بابلية/ فينيقية/ كنعانية ، والملمح الكنعاني فيها
أت من استخدام «بعل» فهو سيد الأرض والمطر، وعدوه عندهم البحر الهائج
أو «اليم» - في لغة الكنعانيين إله البحر، أما «موت» فهو اسم إله الفناء في
فكرهم، ومن المعروف أن الفينيقين ورثة الكنعانيين في الألف الأولى قبل
الميلاد^(٢٦)، والذين يجوبون أن يربطوا فن السياب بمراحل السياسية يمكن لهم
أن يفيدوا من هذا الخليط ، فإذا كان السياب وقتئذ مرتبطا بحركة القوميين
السوريين في إحياء «الهلال الخصيب» فإن «بعل» يرضي هذه النزعة ولاشك ،
وقد يكون ذلك صحيحا ، ولكن السياب وحد بين «تموز» و «بعل» و «المسيح»
كرموز تاريخية ، ومزجها بأسطورته الابتداعية ، التي خلقها من «جيكور»
و«بويب» ، قرية الشاعر ونهرها ، إلى ما هو أعم «الفرات» ، ثم اتحد الشاعر
نفسه بكل هذه الرموز ، فاستدعى من التراث ما يضيء مدينته العقيم
ويخصبها ، وإذا عرفنا أنه أضاف إلى هذه الرموز رمزا آخر هو «سيزيف» أفدنا

أن الشاعر يحشد في قصيدة واحدة ما تنوء به ، وكان يكفيه منها رمز واحد ، وهذا عيب أكثر ما يتجسد في السياب ، وإن كان لا يقتصر عليه .

وفي القصيدة التي تليها مباشرة «أغنية في شهر آب»^(٢٧) نرى «تموز» يموت ، ومع موته تكون «الظلماء نقالة إسعاف سوداء/ وكان الليل قطع نساء/ كحل وعباءات سود/ الليل خباء/ الليل نهار مسدود» و«الظلماء نقالة موتى سائقة أعمى» ، هكذا بموت «تموز» تصبح الحياة في المدينة ، وينقطع المديح عن الأعاني . والسياب في «مرثية الآلهة» (ص ٤١ - ٤٥) لا يكاد يتعرف «تموز» في صورته الشعرية العادلة ، ففي سياق حملته النائرة على المدينة جرف على طريق ثورته كل رموزها كافرا بالإنسان كفرا مطلقا ، فلم يميز بين آلهة المدينة المعاصرة ورمز «تموز» ، حتى رأينا إله الخصب والنماء - كما استعمله الشعراء وعلى رأسهم السياب - يتساوى مع الأنصاب :

فتموز مثل اللات ، والرعد مارمى

بغير الذي تطوى عليه الأضالع

فهل فقد الشاعر إيمانه بالحياة؟ أو هو الصراع النفسي الذي جعله يتأرجح بين الأمل تارة واليأس المطبق تارة أخرى؟ وأيما كان الأمر فعلى الشاعر أن تطرد رموزه بشكل لا يتناقض ، وعليه في لحظات اليأس أن يبحث عن رمز آخر معادل يحمل مضمونه في هذه اللحظات .

والمسيح في «مرثية جيكور» (٩٣-٩٨) يتعاون مع مجموعة من الرموز: عربية وأجنبية ويكون دور المسيح - مع نظائره - إقامة مظلة واقعية لجيكور في أيامها السعيدة المولية ، وهي مظلة واهية لم تحم جماليات جيكور مما أحرق بها من حضارات آلية تقودها المدينة ، ولكن الشاعر يفرده للمسيح قصيدة ، وقد تغني عن كل صوره المنتشرة في شعر الشاعر تلك هي قصيدة : «المسيح بعد الصلب» (١٤٥-١٤٩ أنشودة المطر) وفيها يتحدث المسيح أو الشاعر على

لسان المسيح ، ويظهر دور التضحية والفداء ثمنا للبعث ، أي أن الموت بذرة للحياة ، وبعث المدينة وقف على دماء المخلص ، الذي لا يموت بالصلب :

بعدهما أنزلوني ، سمعت الرياح
في نواح طويل تسف النخيل
والخطفى وهي تنأى . إذن فالجراح
والصليب الذي سمروني عليه طوال الأصيل
لم تمنني . وأنصتُ : كان العويل
يعبر السهل بيني وبين المدينة
مثل جبل يشد السفينة
وهي تمهوي إلى القاع . كان النواح
مثل خيط من النور بين الصباح
والدجى ، في سماء الشتاء الحزينة
ثم تغفو عل ما تحمس المدينة

وفي المقطع الثاني يتحول المسيح إلى دورة حياة كاملة ، تمتد إلى النبات ، والجبال ، وجيكور - المقابل للمدينة - والشمس ، والحبوب ، والماء ، أي أن المسيح تحول إلى حيوات عديدة بمسرى دمائه في الكائنات ، فالموت قد طهره من ظلمته الطينية ، وأطلق العنان لقوى الحياة الكامنة ، التي تشعبت :

مت كي يؤكل الخبز باسمي ، لكي يزرعوني مع الموسم ،
كم حياة سألحيا : ففي كل حفرة
صرت مستقبلا صرت بذرة
صرت جيلا من الناس ، في كل قلب دمي
قطرة منه أو بعض قطرة

وفي المقطع الثالث يرتعد «يهودا» من شدة الفزع حين رأى المسيح يعود للحياة ،

وكان قد ظن موته إلى الأبد، - ويهوذا رمز مضاد في حياة المدينة لرمز المسيح -، ولأنه ضد المدينة وبعثها، فإنه يجمع الجنود للقضاء على المسيح من جديد، وذلك في المقطع الرابع، وتتغير الموسيقى في هذا المقطع، إلى إيقاع «المتدارك»، وهو سريع الإيقاع، لتكون صورة صوتية تتلاءم فيها الموسيقى مع تلاحق أقدام الجنود في البحث عن المسيح، الذي يعود إلى قبره متهاوتا، فالناس سيكذبون زعم يهوذا ورفاقه بقصة عودته للحياة، ويعود في المقطع الخامس إلى هدوء القبر مستعيدا هدوء الموسيقى التي كانت تسري في القصيدة عامة.

وفي المقطع السادس فاجأ الجنود القبر، ويمجد الشاعر هجومهم بسرب من الطيور الجائعة تفاجيء النخلة المثمرة في قرية مقفرة، والمقطع السابع يتابع زخم الهجوم عليه، ووصول الجنود، فيحتمي أمام بنادقهم بعيون شعبه، ويجني ثمرة التضحية والقداء، ومن هنا يأخذ الموت شكله الجديد في ثنائية: الصغير/ الكبير، فهو صغير لأنه موت فرد، وكبير لأنه حياة شعب، وإعادة الحياة لمن مات من جديد، ويسجل المقطع الأخير مشهد الميلاد الكبير للمدينة:

بعد أن سمروني، وألقيت عيني نحو المدينة

كدت لا أعرف السهل والسور والمقبرة:

كان شيء، مدى ما ترى العين، كالغابة المزهرة

كان في كل مرمى، صليب وأم حزينة

قدس الرب! هذا مخاض المدينة

وقد يخفي وجه الربط بين رمز المسيح هنا ورمز «تموز» حيث ترتبط صورة البعث في الحياة بموت المسيح على حين يكون بعث الحياة بعودة «تموز» من الموت إلى العالم العلوي، والربط بين الرمزين غير بعيد، فالمسيح يعود مبعوثا ومتفرقا بعد موته لإحصاب الحياة، فيلتقي مع «تموز»، ومن جهة أخرى يجب علينا أن نتذكر طقوس البعث في أسطورة «تموز»، حيث كان عبّاده في مراسم احتفالاتهم يقدمون فدائين وضحايا على مذبح الإله المعبود رب الخصب

والنماء، وأحياناً يكون هؤلاء من أبناء الملوك كشراف عظيم وتضحيات غالية
للهمم، حتى يرضى عنهم، ويجود لهم بالعطاء.

وتعد قصيدة «سربروس في بابل» (١٦٨-١٧١) تكراراً لقصائده في هذا
الاتجاه، المضمون هو هو، والثورة على المدينة هي هي، والتكنيك لا يكاد يتغير
فيه شيء، والأسئلة المتلاحقة تعيد ما سبق في القصيدتين، النهاية متفقة مع
«المسيح بعد الصلب» فتأول يتسم بالخطابية والمباشرة، مما يخفف السوداوية
المطلقة في «مدينة السندباد» ولكن الشاعر في «سربروس في بابل» يقتصر على
رمز أسطوري واحد، بدلاً من الحشد الذي تعود فيه سابقاً من قصائده،
فتأتي قصيدته أكثر إحكاماً، ومع ذلك فرمزه الأسطوري، وهو «تموز» لم يؤخذ
من مصدر واحد بل هو خليط، فمنذ البداية نرى «سربروس» وهو حارس
مملكة الموت، حيث يقوم عرش «برسفون» في الأساطير اليونانية، وهذه الإلهة
هي إلهة الربيع التي اختطفها إله الموت، وهذا ما علق به الشاعر في هامش
القصيدة، وهو تعريف يحتاج إلى مزيد من الضبط - فيما يخص «برسفون» فهي
ابنة الإلهة «ديمتر» من «زوس» واختطفها «هادس» إله العالم السفلي، وهي
تقطف الزهور، وبحث عنها أمها تسعة أيام وتسع ليال، إلى أن دلها على
مكانها إله الشمس «هيلوس»، فغضبت الأم من زوجها - لأنه كان قد وعد بها
إله الموت دون علم الأم -، وغادرت الألب، وكفت عن تزويد الأرض
بالخصب، وخاف «زوس» على مصير الأرض، فأرسل «هرمس» إلى العالم
السفلي، وجرت تسوية تقضي بأن تبقى «برسفون» ثلث السنة تحت الأرض،
وثليثها فوق الأرض مع أمها^(٢٨)، ولكنها على كل حال رمز لحبة القمح التي
تبقى مدة تحت التراب ثم تظهر.

فحينها يقول السياب:

ليعو سربروس في الدروب

وينبش التراب عن إلهنا الدفين

تموزنا الطميين

.....

أواه لو يفيق

إهنا الفتى، لو يبرعم الحقول

فإنه يخلط بين الأسطورتين خلطاً غير مقبول فنياً في التعامل مع الرموز التراثية، لأن «سربروس» لو نبش في التراب لا ينبش عن «تموز» بل عن «برسفون» لأنها المشار إليها في الأسطورة، إذ إن خصم «تموز» إنما هو غريمه في حب «عشتار» أو «عشتاروت» كما سبق، وهذا غير استخراج «التيمة» من الأسطورة، فالتيمة ليست في الخروج على أبطال الأسطورة، أو جعل الأبطال يتبادلون المواقع مع نظرائهم في الأساطير الأخرى المتفقة في «التيمة»، ولكن المسموح به للشاعر أن يجعل «التيمة» منتزعة من عدة أساطير تتفق في مقولة واحدة، دون أن يبادل بين شخصيها، والشاعر في النصف الأخير من القصيدة عاد إلى ما لا يجوز له حيث خلط بين «عشتار» التي ذكرها بالاسم، و«إيزيس» التي ذكرها بالصفات والأفعال:

وأقبلت إلهة الحصاد

رفيقة الزهور والمياه والطيوب

«عشتار» ربة الشمال والجنوب

تسير في السهول والوهاد

تسير في الدروب

تلقط منها لحم «تموز» إذا انتثر

تلمه في سلة كأنه الثمر

لكن «سربروس» بابل - الجحيم

يحب في الدروب خلفها، ويركض

يمزق النعال في أقدامها، يعضعض

سيقانها اللدان، ينهش اليدين أو يمزق الرداء

فعثتار إلهة الحصاد حقا، ولكن «إيزيس» هي التي سارت في السهول والوهاد، والدروب لتسأل عن «أوزيريس» وليس عن «تموز»، والذي كان يدور خلفها ليعثر ما جمعته من لحم الميت، هو أخوها ملك مصر، وليس «سربروس»، كما أن عشتار لم تتمتع بصفة «ربة الشمال والجنوب» بل «إيزيس» هي التي في مملكة الوجهين: القبلي والبحري .

وربما كان هدف السياب خلق أسطورة جديدة، هي «توليفة» من هذه الأساطير التي تتلاقى في «تيممة» واحدة، وإذا صح أن هذا ما يقصد إليه، وهو ما نؤيده، إذ لا تخفى عليه خيوط الأساطير وهو المعرّم بها إلى حد الشغف، إذا صح ذلك منه فلا تنفق معه إلا في الحدود التي ذكرناها سلفا .

وهنا نشير إلى ظاهرة في اتجاه الشعراء إلى الأساطير، هذه الظاهرة هي الانصراف عن الأسطورة المصرية «إيزيس»، في حين أنها ليست أقل من أخواتها في «التيممة» بل ربما تفوقها في شكل التضحيات التي قدمتها الزوجة في البحث عن جثة زوجها دون كلل، مما يكشف عن طابع الوفاء الأسري بشكل ملحوظ، ومع ذلك لم تحظ بما حظيت به مثيلاتها، ولاسيما الإغريقية، ولا نريد اتهام الشعراء بالإقليمية، لأن التراث ملك عالمي، وليس حكرا على شعب بعينه، وإلا اعترض علينا بأن هناك شعراء من مصر، وهم كذلك منفعلون بشكل عام بغير الأسطورة المصرية .

وربما كان السبب في انتشار الأسطورة الإغريقية أكثر من غيرها - وهذا الاتجاه ليس خاصا بالشعر، بل يمس علوما أخرى من الفنون، والفلسفة - أن هذه الأساطير الإغريقية امتنعت عن محاسبة متناوليتها بمنطق الحلال والحرام، «فقد تخلت آلهة اليونان منذ عصر مبكر عن قدسية (التابو)، أو اللامساس فيها يجرم ذكره أو مسه أو تعديله، وأصبح في إمكان المستخدم لها ولما يتصل بها وبرعاياها من أحداث، أن يزيد أو ينقص أو يفسر، كما يجيل له، وحسب قناعاته وقيمه . ولذا فإن تكن المقدسات الكلاسيكية قد خسرت مكانتها

الدينية المطلقة، فقد كسبت نفوذا واسعا على الأذهان وثقة بأنها أداة تجمع بين المرونة والجلال، لإضفاء الحياة على المعاني» (٢٩).

وأسهم الشاعر علي أحمد سعيد، الملقب بأدونيس، في «تيمة» الخصب والنماء، بإضافة أسطورة أخرى، هي «الفينيق»، وهو طائر بحجم النسر، له عرف وهاج، وثرعلة ذهبية، وذنب أبيض موخوط ببضع أرياش حمراء، وعيناه براقتان كالنجوم، والمهم في هذا الطائر أنه إذا شعر بدنو أجله، بنى عشه من غصون، يضمخها بالطيب، ويعرض العش لحرارة الشمس فيلتهب، ويحرق نفسه فيه حيا، ويتكون من رماده شرنقة يخرج منها «فينيكس» جديد، يحمل بقايا أبيه إلى هيكل الشمس، كما جاء في الموسوعات الغربية عن هذا الطائر المعروف عندهم جيدا (٣٠).

وله نظير أسطوري آخر، هو «العنقاء» الطائر المصري الأصل، وكان المصريون يتصورونه على هيئة «لقلق»، ولكن اليونان والرومان تصوروه طاووسا أو نسرا، ومما قيل عنه، أنه يعود إلى مصر كل خمسمائة سنة أو ألف وأربعمائة وواحد وستين عاما - وهما رقمان لهما علاقة بالتنجيم - ينشئ عشه، ثم يموت، ومن جثته تخرج عنقاء جديدة، ويقال إنه يحرق نفسه في عشه، ومن رماده يخرج ولده، وقد أصبحت العنقاء رمزا للبعث، ولذلك نقشت صورها على التوابيت ولوحات الفسيفساء الرومانية، وضُربت على النقود (٣١).

والأسطورة بهذا المعنى، سادت قبل المسيحية رمزا للخلود، وفي عصر المسيحية الأول رمزا للقيامة والبعث، واستمرت بهذا الرمزية في معالجة مشكلة الإنسان في مجتمع المدينة، من فراغ وغربة ورماد، وما تعج به المدينة من صور الموت، وتضع الحلول للمدينة المعاصرة، في التخلق من أنقاض الحضارات السابقة.

والشاعر أدونيس في قصيدة «البعث والرماد» (٣٢) يتلبس بالفينيق،

مضحيا بنفسه على مذبح مماثل له ، حيث يجيء الفينيق في المقطع الأول غير
مصرح باسمه ، بل يجيء بصفاته :

يقال فيه طائر موله بموته

وقيل باسم غده الجديد ، باسم بعته ، يحترق

والشمس من رماده والأفق

ولكنه في بداية المقطع الثاني «نشيد الغربة» يواجهنا بالفينيق في حريقه ،
وينكب عليه الشاعر بالتساؤلات المصاحبة لحال الاحتراق ، وكأن الفينيق
مدرك لما يفعل - وهو كذلك في الأسطورة - ، ثم ينتقل ملتحما بالرمز إلى
حديث الغربة الحضارية ، التي تجمع بين الشارع والرمز ، تتكرر كما تكررت
التساؤلات ، ثم يتحدث عن أمه التي هجرها مكرها ، وعن أبيه الذي علمه
الحب للجميع - وحب الجميع ملمح يجمعه بالرمز - حيث تتوحد ثنائية :
الأنا/ الآخر ، فمن أجل الآخرين يهدم ويبنى :

غربتك التي تमित - يا فينيق - غربتي

أزحت عن وجودي الركام والفراغ والدجى

هدمت باب سجني الكبير

هدمته بلهفتي إلى السوى - بحبي العظيم

ويأتي المسيح باسمه في صورة جزئية ، متحدًا بالفينيق ، وهو صورة وإن
جاءت على شكل تشبيه إلا أنها ليست تشبيها تقليديا يتلمس فيها وجه الشبه
المألوف بين طرفين :

للموت - يا فينيق - في شابنا

للموت في حياتنا

بيادر ، منابع ، لها المسيح صفتان ، والصليب جبل وكرمة

وفي آخر المقطع نرى شبح «تموز» المتوحد بالفينيق والمسيح :

يا حاضن الربيع والذهب

يا طيري الوديع كالتعب يارائد الطريق

حيث يأتي تشبيه الوداعة بالتعب على منهج الشاعر الذي يعز على الشرح،
كما أن عملية التوحيد بين الشاعر والرمز التي وحدت ثنائية: الأنا/ الآخر،
وحدت كذلك ثنائية: العالي / المنخفض، ففي المقطع الرابع (ترتيلة البعث)
يخاطب الفينيقي في سفره للزمن/ الغد، في موعد:

به تصير خالقا، به تصير طينة

تتحد السماء فيك والثرى

وفي نفس الجزء الأول من المقطع الرابع يتحد الفينيقي بتموز، وتموز يأتي لا
باسمه، ولكن بما يخلفه من آثار في صنعة الحياة:

فينيق ولتبدأ بك الحرائق

لتبدأ الشقائق

لتبدأ الحياة

فشقائق النعمان ملمح تموزي على ما سبق، كما أن الحرائق من ملامح
الفينيق، وكلا الملمحين يشارك في صنعة الحياة، وتتكرر هذه العبارات في
المقطع دون أن تتقدم بالقصيدة خطوة إلى أمام، وليس أكثر من إبراز الملمح
الرئيس في الأسطورة وهو الإبداع أو التجدد. ثم يأتي بعد ذلك «تموز» باسمه
وصفته هذه المرة، مارسا فعله البطولي متمددا في القصيدة، وكأنه أزاح الفينيقي
لفترة، كي يؤكد وجوده في الحقول والأنهار حيث جرى دمه في نهر «أدونيس»
ولونه بحمرته، كما يعتقد السوريون، ومع هذه الصورة التموزية الممتددة فإن
الفينيق يظل منها على استحياء، حيث نرى السبب في تلون مياه النهر بالحمره
ليس للدم الذي سال فيه فقط، وإنما لأنه «نهر شرر»، كما أن تموز «تخبثه
الطيور في عشاشها» وهي صورة تجمع بين الرمزين «الفينيق» و«تموز»، وما عدا
هذه الإطلالة المستحبة فالصورة كلها تموزية:

تموز مثل حمل - مع الربيع طافر

مع الزهور والحقول والجداول النجمية العاشقة المياه
تموز نهر شرر تغوص في قراره السماء
تموز غصن كرمة تحبته الطيور في عشاشها
تموز كالإله

البطل استدار صوب خصمه
تموز يستدير نحو خصمه : أحشاؤه تابعة شقائقنا
ووجهه غمائم ، حدائق من المطر
ودمه ، هادمه جرى سواقيا صغيرة تجمعت وكبرت وأصبحت نهر
ولا يزال جاريا - ليس بعيدا من هنا - أحرر يحطف البصر

والشاعر في تعامله مع الرمز، سواء كان الفينيقي، أو تموز، أو المسيح،
يجعل من «التيمة» إضاءة لعالمه الحضاري الذي يتوخاه، وليس لبعده سياسي
أو اجتماعي كما فعل السياب، وفرق آخر، هو أن أدونيس أت بالرمز من
الماضي في رحلة عبور إلى المستقبل، فالمستقبل هو محط الرحال، في حين يبدأ
السياب من الحاضر، هاربا للماضي، وفارق اللغة والأداء عند الشاعرين ينضم
إلى العنصرين الأولين، فالسياب يؤدي بوضوح ربما يعييه عليه بعضهم، بينما
يؤكد أدونيس ضرورة الشعر/ الرؤيا، لأنها كما يفسرها لغة المستقبل، قد
يؤاخذها عليها الآخرون، لأنها تتجاهل الحاضر.

أما الشاعر صلاح عبدالصبور، فقد أشار إلى أنه في تعامله مع الأسطورة،
كان يستخرج «التيمة»، ويعيد عرضها على تجربته الخاصة، كي يكسب
تجربته بعدها الموضوعي، وكان واعيا بأسلوب التعامل، حيث أشار إلى
كراهيته للإصاق الأسماء - التي أغرم بها السياب - واستشهد صلاح
عبدالصبور بقصيدتين لهذا الاستخدام الفني الناضج، الأولى «أغنية
للشقاء»، وكان يتمثل فيها رمز المسيح، وقد طوع رمزه في هذه القصيدة
لتضحيتها البالغة من أجل الشعر:

الشعر زلتي التي من أجلها هدمت ما بنيت

من أجلها خرجت
من أجلها صلبت
وحينما علقتُ كان البرد والظلمة والرعد ترجني خوفا
وحينما ناديته لم يستجب
عرفت أنني ضيعت ما أضعت (٣٣)

وقضية البحث عن الشعور، والصلب في تيهه، والولاء له، من القضايا
التي شغلت عبدالصبور على مدار تجربته الشعرية الطويلة .

والمثال الثاني، الذي استشهد له صلاح عبدالصبور من قصيدته «أغنية
للقاهرة» حيث كان يتمثل أسطورة «أوزيريس» وهو يخاطب المدينة :

وأن أدوب آخر الزمان فيك
وأن يضم النيل والجزائر التي تشقه . . .
والزيت والأوشاب والحجر
عظامي المفتتة

على الشوارع المسفلتة
على ذرى الأحياء والسكك

حين يلم شملها تابوتي المنحوت من جميز مصر (٣٤)

وصلاح عبدالصبور في إخفاء المادة الأسطورية تحت السطح الظاهري
للقصيدة، بحيث تختفي اختفاء شفافا يظهر من مجرد التأمل في القصيدة
وإعادة قراءتها، يُعد بهذا المنهج أقرب إلى القبول والنضج الفني، من نظيره :
السياب وأدونيس، فالغالب على السياب الإكثار من ذكر الأساطير بأسمائها
كلون من الحلي، تأتي بسبب ودون سبب، مانحة نفسها بمجرد القراءة الأولى
لمباشرتها، وأدونيس يخلق عالمه الشعري، في انتظار قارئ المستقبل الذي قد
يجيء، فالسياب لا يرتقي بقارئه، وأدونيس قد أغفل قارئه، في حين وقف
عبدالصبور في وسط الدائرة بين الطرفين المتناهين .

خاتمة :

ونستطيع أن نقول في النهاية إن الشعر العربي الحديث قد اتخذ في البداية موقفا مناوئا من المدينة، وكانت مناوئته في البداية رومانسية، فقد كان رافضا رفضا عاما مبهما، يشعر بالغرابة والضيق بين جدران المدينة وشوارعها المسفلتة التي كان يشعر بها وكأنها قيعان نار، وأضوائها وزحامها، وما تعج به من آلات كالترام، وكالسيارات التي تمشي بحريق البنزين، وقد كانت لغة الشاعر العربي في هذه المرحلة مغلقة ببقايا الرومانسية المنسحبة من الساحة الأدبية، وإن حاولت اللغة أن تبحث لها عن شكل آخر متأثرة بما يفد إلينا من أشكال غربية.

ولكن الشاعر العربي لم يستسلم لنفوره الغامض المبهم من المدينة، بل حاول أن يتكيف معها، لأنها قدره، فدخل مع المدينة في جدلية نقلته إلى حال من القبول، حتى تولدت لدينا الإشارة المحايدة في توصيف الحياة المدنية كما هي، ثم انتقلت القضية لمناقشة الحضارة في مستواها الفكري، واستتبع ذلك تعميق مجرى التجربة، والغوص بحثا عن لغة جديدة في أصقاع جديدة، نازل الشاعر بها قضاياها على الصعيدين: الاجتماعي والسياسي، كما تنضح بها المدينة، وكانت التجربة في عمومها رافضة لهذه الأوضاع المتردية، فيما عدا البوارق التي كانت تومض ولاسيما في الخمسينيات وأوائل الستينيات من لمع قومية، ما لبثت أن انطفأت.

كل ذلك أدى إلى ضرورة البحث عن بدائل للواقع المدني المهترى، فتكشفت التجربة الشعرية عن أنماط رمزية تشكلت في مدينة المستقبل كيوتوبيا إنسانية أو صناعية، أو في مدينة الحلم واللاوعي على المستوى الفردي، كما يتضح من تفسير «فرويد» لعالم اللاشعور، أو في مدينة الأسطورة التي تمثل الحلم الجمعي، كما يفهم من «يونج» تلميذ «فرويد» من أن الأسطورة هي اللاشعور المترسب في أعماق الشعوب.

وننبه في النهاية إلى أن بعض الأشعار كانت تدخل بين بيئات هذه الدراسة ، فمثلا كانت قصيدة أدونيس تناقش وضعاً حضارياً بالدرجة الأولى ، وقد جاءت في مدينة الأسطورة لأنها تدخل في «تيممة» الخصب والنماء ، وهذه «التيممة» نفسها هي بالضرورة بحث عن مدينة للمستقبل ، كما هي بحث عن شكل حضاري ، وهذا التنبيه يراعى في تكامل الدراسة كلها .



الهوامش

- ١- عن .ك. ك. رائقين: الأسطورة، ص ٩ .
- ٢- ك.ك. ك. رائقين: نفسه، ص ١٢ .
- ٣- عبد الوهاب البياتي: ديوان عبد الوهاب البياتي، ٢/ ٣٤٥، ٣٤٦ .
- ٤- سعدي يوسف: الأعمال الشعرية، ص ٤٦٤ .
- ٥- أمل دنقل: العهد الآتي، ديوان (الأعمال الكاملة، ص ٢٦١) .
- ٦- عالم إسلامي كثير الإخبار عن الكتب القديمة، عالم بأساطير الأولين، لاسميا الإسرائيليات، ولد ومات بصنعاء، غير أن أصله فارسي، انظر، خير الدين الزركلي: الأعلام ٨/ ١٢٥، ١٢٦ .
- ٧- لتفصيل القصة وقامها انظر، حاشية العلامة الصاوي على تفسير الجلالين، سورة الفجر، وأيضا ياقوت الحموي: معجم البلدان ١/ ١٥٥- ١٥٧ .
- ٨- بدر شاكر السياب: ثنا شيل ابنة الجليبي وإقبال، دار الطليعة، بيروت، من ص ١١- ١٨، وتاريخ القصيدة ٢١/ ٢/ ١٩٦٣ .
- ٩- أمل دنقل: حكاية المدينة الفضية، الأعمال الكاملة، ص ١٩٥- ٢٠١ .
- ١٠- أمل دنقل: نفسه، ص ٢٠١ .
- ١١- بدر شاكر السياب: ثنا شيل ابنة الجليبي، السابق، ص ١٧، ١٨ .
- ١٢- سعدي يوسف: قصيدة «مهاجر»، الأعمال الشعرية، ص ٤٦٤، ٤٦٥ .
- ١٣- يلاحظ أن بعض التفسيرات أشارت إلى هذه العقيدة العامية، وأكدت أنها خرافة، انظر حاشية العلامة الصاوي على تفسير الجلالين، سورة الفجر .
- ١٤- واضح أن هنا خللا موسيقيا، وقد يكون الصواب: «يعود من حيث ابتداء»، أو: «يعود حيثما بدأ»، ونعتقد أنه خطأ مطبعي، لأن مثله لا يجوز على السياب .
- ١٥- خضعت هذه القصيدة لدراسة نقدية من منظور الدلالة، انظر، د. صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، ص ٤٨- ٤٩ .
- ١٦- عبد الوهاب البياتي: ديوان عبد الوهاب البياتي ١/ ٦٦٥- ٦٦٧ .
- ١٧- عبد الوهاب البياتي: نفسه ٢/ ٣٨١- ٣٨٣ .
- ١٨- صحة الموسيقى تقتضي حذف الواو، والشاعر مدرك لهذا، فقد حذفها من قبل في نفس القصيدة .
- ١٩- كثرت الإضافات في هذا البيت على النحو الذي نfert منه بلاغتنا القديمة .
- ٢٠- عبد الوهاب البياتي: تجرّبت الشعرية (ديوان عبد الوهاب البياتي ٢/ ٢٠) .
- ٢١- انظر، ك.ك. ك. رائقين: الأسطورة، من ص ٣٦- ٤٢، ص ١١٧ . وعلى الرغم من الاختلاف بين فرويد ووينج فكلاهما يشترك في الفرضيات العاطفية عندما يفسر أن تشوقنا لما هو أسطوري، فكل منهما يفترض معرفتنا بما تريد الأسطورة قوله، حتى قبل أن نعرفه بوقت طويل، انظر، ص ٣٩ من المرجع نفسه .
- ٢٢- انظر، د. مصطفى سوييف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص ١٨٧- ١٩١، وأيضا، د. صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص ٣٣، ٦٧، ٢٩٠ .

- ٢٩٤ .
- ٢٣- د. جابر عصفور: أقتعة الشعر المعاصر، مجلة «فصول» المجلد الأول، العدد الرابع ١٩٨١، ص ١٢٨ .
- ٢٤- انظر، د. صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص ٢٩٤-٢٩٦، وما أشار إليه من مراجع .
- ٢٥- جهرا إبراهيم جبرا: النار والجوهر، ص ٥٢ .
- ٢٦- بدر شاكر السياب: أنشودة المطر، ص ١٨-٢١ .
- ٢٦- انظر، هاينز كرايسنيك: حكايات وأساطير من عالم الشرق القديم، ص ١٨٥-٢٠٠ وفيه تفصيل لأسطورة «بعل» .
- ٢٧- بدر شاكر السياب: أنشودة المطر، ص ٢٢-٢٦ .
- ٢٨- انظر، سهيل عثمان وعبدالرزاق الأصفر: معجم الأساطير اليونانية والرومانية، ص ١٦٨ .
- ٢٩- نفسه، ص ١٣ .
- ٣٠- انظر، خالدة سعيد: البحث عن الجذور، ص ٨٢-٨٤ .
- ٣١- انظر، سهيل عثمان وعبدالرزاق الأصفر: معجم الأساطير اليونانية والرومانية، ص ٣٣٣ . وقد حاولت خالدة سعيد إبعاد التلاقي بين الطائرين، متأثرة بالفكر المعادي للقومية العربية التي كانت تقودها مصر يومئذ .
- ٣٢- أدونيس: أوراق في الريح: دار العودة، ط الثالثة، ١٩٧١، ص ٦١-٨٤ .
- ٣٣- صلاح عبدالصبور: أغنية للشقاء، ديوان صلاح عبدالصبور، ١/١٩٥ .
- ٣٤- صلاح عبدالصبور: أغنية للقاهرة، نفسه ١/١٩٨، وانظر، صلاح عبدالصبور: حياتي في الشعر، ضمن ديوان صلاح عبدالصبور ٣/١٨٨-١٩٢ .



المؤلف في سطور

د. مختار علي أبو غالي

- * من مواليد دست الأشراف محافظة البحيرة ج. م. ع.
- * خريج كلية دار العلوم جامعة القاهرة، ومنها حصل على درجة الماجستير في الدراسات الأدبية، ونال الدكتوراه من كلية الآداب جامعة عين شمس «شعبة الأدب».
- * من بحوثه الأكاديمية المنشورة:
١- الأسطورة المحورية: الرؤية والمصطلح. مجلة «البيان» الكويتية، العدد ٢٨٦.
- ٢- الأسطورة المحورية: موتيفة الخصب والجذب، مجلة «البيان» الكويتية، العدد ٢٨٨.



تاريخ اليهود

في البلدان الإسلامية

ترجمة: د. جمال أحمد الرفاعي

مراجعة: د. رشاد الشامي

٣- الصمت مزرعة الظنون،

قراءة نقدية، مجلة «البيان»

الكويتية العدد ٢٩٣.

٤- السهادر ومدخل للعدواني،

الكتاب التذكاري، رابطة

الأدباء الكويتية ١٩٩٢.

* بحوث مقبولة للنشر:

١- سندباد صلاح عبد

الصبور. نقد أسطوري،

مجلة عالم الفكر، الكويت.

٢- الشاعر العربي ناقدًا. في

القديم خاصة، مجلة عالم

الفكر، الكويت.

٣- منظومة الكون في الشعر العربي المعاصر، حوليات كلية دار العلوم.

٤- الشعر ولغة التضاد، حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت.
* يعمل حالياً مدرس لغة، قسم اللغة العربية - كلية الآداب، جامعة الكويت.

صدر عن هذه السلسلة

- ١- الحضارة
٢- اتجاهات الشعر العربي المعاصر
٣- التفكير العلمي
٤- الولايات المتحدة والمشرق العربي
٥- العلم ومشكلات الإنسان المعاصر
٦- الشباب العربي والمشكلات التي يواجهها
٧- الأتحاف والتكتلات في السياسة العالمية
٨- تراث الإسلام (الجزء الأول)
- ٩- أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة
١٠- جمحا العربي
١١- تراث الإسلام (الجزء الثاني)
- ١٢- تراث الإسلام (الجزء الثالث)
- ١٣- الملاحه وعلوم البحار عند العرب
١٤- جمالية الفن العربي
١٥- الإنسان الحائر بين العلم والخرافة
١٦- النفط والمشكلات المعاصرة للتنمية العربية
١٧- الكون والثقوب السوداء
١٨- الكوميديا والتراجيديا
١٩- المخرج في المسرح المعاصر
- تأليف : د / حسين مؤنس
تأليف : د / إحسان عباس
تأليف : د / فؤاد زكريا
تأليف : / أحمد عبدالرحيم مصطفى
تأليف : د / زهير الكرمي
تأليف : د / عزت حجازي
تأليف : / محمد عزيز شكري
ترجمة : د / زهير السمهوري
تحقيق وتعليق : د / شاكر مصطفى
مراجعة : د / فؤاد زكريا
تأليف : د / نايف خرما
تأليف : د / محمد رجب النجار
ترجمة : د / حسين مؤنس
د / إحسان العماد
مراجعة : د / فؤاد زكريا
ترجمة : د / حسين مؤنس
د / إحسان العماد
مراجعة : د / فؤاد زكريا
تأليف : د / أنور عبدالعليم
تأليف : د / عفيف بهنسي
تأليف : د / عبدالمحسن صالح
تأليف : د / محمود عبدالفضيل
إعداد : رؤوف وصفي
مراجعة : زهير الكرمي
ترجمة : د / علي أحمد محمود
مراجعة : د / شوقي السكري
د / علي الراعي
تأليف : / سعد أردش
- يناير ١٩٧٨
فبراير ١٩٧٨
مارس ١٩٧٨
أبريل ١٩٧٨
مايو ١٩٧٨
يونيو ١٩٧٨
يوليو ١٩٧٨
أغسطس ١٩٧٨
سبتمبر ١٩٧٨
أكتوبر ١٩٧٨
نوفمبر ١٩٧٨
ديسمبر ١٩٧٨
يناير ١٩٧٩
فبراير ١٩٧٩
مارس ١٩٧٩
أبريل ١٩٧٩
مايو ١٩٧٩
يونيو ١٩٧٩
يوليو ١٩٧٩

- ٢٠- التفكير المستقيم والتفكير الأعوج ترجمة حسن سعيد الكرمي أغسطس ١٩٧٩
مراجعة : صدقي حطاب
- ٢١- مشكلة إنتاج الغذاء في الوطن العربي تأليف : د / محمد علي الفزا سبتمبر ١٩٧٩
- ٢٢- البيئة ومشكلاتها تأليف : رشيد الحمد | د / محمد سعيد صباريني أكتوبر ١٩٧٩
- ٢٣- الرق تأليف : د/ عبدالسلام الترمانيني نوفمبر ١٩٧٩
- ٢٤- الإبداع في الفن والعلم تأليف : د/ حسن أحمد عيسى ديسمبر ١٩٧٩
- ٢٥- المسرح في الوطن العربي تأليف : د / علي الراعي يناير ١٩٨٠
- ٢٦- مصر وفلسطين تأليف : د/ عواطف عبدالرحمن فبراير ١٩٨٠
- ٢٧- العلاج النفسي الحديث تأليف : د / عبدالستار ابراهيم مارس ١٩٨٠
- ٢٨- أفريقيا في عصر التحول الاجتماعي ترجمة : شوقي جلال أبريل ١٩٨٠
- ٢٩- العرب والتحدي تأليف : د/ محمد عماره مايو ١٩٨٠
- ٣٠- العدالة والحرية في فجر النهضة العربية الحديثة تأليف : د/ عزت قرني يونيو ١٩٨٠
- ٣١- المرشحات الأندلسية تأليف : د / محمد زكريا عناني يوليو ١٩٨٠
- ٣٢- تكنولوجيا السلوك الإنساني ترجمة : د / عبدالقادر يوسف أغسطس ١٩٨٠
مراجعة : د / رجا الدريني
- ٣٣- الإنسان والثروات المعدنية تأليف : د/ محمد فتحي عوض الله سبتمبر ١٩٨٠
- ٣٤- قضايا أفريقية تأليف : د / محمد عبدالغني سعودي أكتوبر ١٩٨٠
- ٣٥- تحولات الفكر والسياسة تأليف : د / محمد جابر الأنصاري نوفمبر ١٩٨٠
- ٣٦- الحب في التراث العربي في المشرق العربي (١٩٣٠- ١٩٧٠)
- ٣٧- المساجد تأليف : د / حسين مؤنس ديسمبر ١٩٨٠
- ٣٨- تكنولوجيا الطاقة البديلة تأليف : د/ سعود يوسف عياش يناير ١٩٨١
- ٣٩- ارتقاء الإنسان ترجمة : د / موفق شخاشيرو مارس ١٩٨١
مراجعة : زهير الكرمي
- ٤٠- الرواية الروسية في القرن التاسع عشر تأليف : د/ مكارم الغمري أبريل ١٩٨١
- ٤١- الشعر في السودان تأليف : د / عبده بدوي مايو ١٩٨١
- ٤٢- دور المشروعات العامة في التنمية الاقتصادية تأليف : د / علي خليفة الكواري يونيو ١٩٨١
- ٤٣- الإسلام في الصين تأليف : فهمي هويدي يوليو ١٩٨١
- ٤٤- اتجاهات نظرية في علم الاجتماع تأليف : د / عبدالباسط عبدالمعطي أغسطس ١٩٨١

- ٤٥- حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي تأليف : د/ محمد رجب النجار سبتمبر ١٩٨١
- ٤٦- دعوة إلى الموسيقى تأليف : د/ يوسف السيسى أكتوبر ١٩٨١
- ٤٧- فكرة القانون ترجمة : سليم الصريص نوفمبر ١٩٨١
- مراجعة : سليم بسيسو
- ٤٨- التنبؤ العلمي ومستقبل الإنسان تأليف : د/ عبدالمحسن صالح ديسمبر ١٩٨١
- ٤٩- صراع القوى العظمى حول القرن الأفريقي تأليف : صلاح الدين حافظ يناير ١٩٨٢
- ٥٠- التكنولوجيا الحديثة والتنمية الزراعية تأليف : د/ محمد عبدالسلام فبراير ١٩٨٢
- ٥١- السينا في الوطن العربي تأليف : جان ألكسان مارس ١٩٨٢
- ٥٢- النفط والعلاقات الدولية تأليف : د/ محمد الريمحي أبريل ١٩٨٢
- ٥٣- البدائية ترجمة : د/ محمد عصفور مايو ١٩٨٢
- ٥٤- الحشرات الناقلة للأمراض تأليف : د/ جليل أبو الحب يونيو ١٩٨٢
- ٥٥- العالم بعد مائتي عام ترجمة : شوقي جلال يوليو ١٩٨٢
- ٥٦- الإدمان تأليف : د/ عادل الدمرداش أغسطس ١٩٨٢
- ٥٧- البيروقراطية النفطية ومعضلة التنمية تأليف : د/ أسامة عبدالرحمن سبتمبر ١٩٨٢
- ٥٨- الوجودية ترجمة : د/ إمام عبدالفتاح أكتوبر ١٩٨٢
- ٥٩- العرب أمام تحديات التكنولوجيا تأليف : د/ انطونيوس كرم نوفمبر ١٩٨٢
- ٦٠- الأيديولوجية الصهيونية (الجزء الأول) تأليف : د/ عبدالوهاب المسيري ديسمبر ١٩٨٢
- ٦١- الأيديولوجية الصهيونية (الجزء الثاني) تأليف : د/ عبدالوهاب المسيري يناير ١٩٨٣
- ٦٢- حكمة الغرب ترجمة : د/ فؤاد زكريا فبراير ١٩٨٣
- ٦٣- الإسلام والاقتصاد تأليف : د/ عبدالهادي علي النجار مارس ١٩٨٣
- ٦٤- صناعة الجوع (خرافة الندرة) ترجمة : أحمد حسان عبدالواحد إبريل ١٩٨٣
- ٦٥- مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية تأليف : عبدالعزيز بن عبد الجليل مايو ١٩٨٣
- ٦٦- الإسلام والشعر تأليف : د/ سامي مكّي العاني يونيو ١٩٨٣
- ٦٧- بنو الإنسان ترجمة : زهير الكرمي يوليو ١٩٨٣
- ٦٨- الثقافة الألبانية في الأبجدية العربية تأليف : د/ محمد موقاكو أغسطس ١٩٨٣
- ٦٩- ظاهرة العلم الحديث تأليف : د/ عبدالله العمر سبتمبر ١٩٨٣
- ٧٠- نظريات التعلم (دراسة مقارنة) ترجمة : د/ علي حسين حججاج أكتوبر ١٩٨٣
- مراجعة : د/ عطيه محمود هنا
- ٧١- الاستيطان الأجنبي في الوطن العربي تأليف : د/ عبدالمالك خلف التميمي نوفمبر ١٩٨٣
- ٧٢- حكمة الغرب (الجزء الثاني) ترجمة : د/ فؤاد زكريا ديسمبر ١٩٨٣

- ٧٣- التخطيط للتقدم الاقتصادي والاجتماعي
٧٤- مشاريع الاستيطان اليهودي
٧٥- التصوير والحياة
٧٦- الموت في الفكر الغربي
- ٧٧- الشعر الإغريقي ترانثا إنسانيا وعالميا
٧٨- قضايا التبعية الإعلامية والثقافية
٧٩- مفاهيم قرآنية
٨٠- الزواج عند العرب (في الجاهلية والإسلام)
٨١- الأدب البيوغسلافي المعاصر
٨٢- تشكيل العقل الحديث
- ٨٣- البيولوجيا ومصير الإنسان
٨٤- المشكلة السكانية وخرافة المالتوسية
٨٥- دول مجلس التعاون الخليجي
ومستويات العمل الدولية
٨٦- الإنسان وعلم النفس
٨٧- في ترانثا العربي الإسلامي
٨٨- الميكروبات والإنسان
- ٨٩- الإسلام وحقوق الإنسان
٩٠- الغرب والعالم (القسم الأول)
- ٩١- تربية اليسر وتحلف التنمية
٩٢- عقول المستقبل
٩٣- لغة الكيمياء عند الكائنات الحية
٩٤- النظام الإعلامي الجديد
- تأليف : د / مجيد مسعود يناير ١٩٨٤
تأليف : أمين عبدالله محمود فبراير ١٩٨٤
تأليف : د / محمد نبهان سويلم مارس ١٩٨٤
ترجمة : كامل يوسف حسين أبريل ١٩٨٤
مراجعة : د / إمام عبدالفتاح
تأليف : د / أحمد عثمان مايو ١٩٨٤
تأليف : د / عواطف عبدالرحمن يونيو ١٩٨٤
تأليف : د / محمد أحمد خلف الله يوليو ١٩٨٤
تأليف : د / عبدالسلام الترماني أغسطس ١٩٨٤
تأليف : د / جمال الدين سيد محمد سبتمبر ١٩٨٤
ترجمة : شوقي جلال أكتوبر ١٩٨٤
مراجعة : صدقي خطاب
تأليف : د / سعيد الحفاز نوفمبر ١٩٨٤
تأليف : د / رمزي زكي ديسمبر ١٩٨٤
تأليف : د / بدرية العوضي يناير ١٩٨٥
تأليف : د / عبدالستار إبراهيم فبراير ١٩٨٥
تأليف : د / توفيق الطويل مارس ١٩٨٥
ترجمة : د / عزت شعلان أبريل ١٩٨٥
مراجعة : د / عبدالرزاق العدواني
د / سمير رضوان
تأليف : د / محمد عمارة مايو ١٩٨٥
تأليف : كافين رايلي يونيو ١٩٨٥
ترجمة : د / عبدالوهاب المسيري
د / هدى حجازي
مراجعة : د / فؤاد ركريا
تأليف : د / عبدالعزيز الجلال يوليو ١٩٨٥
ترجمة : د / لطفي فطيم أغسطس ١٩٨٥
تأليف : د / أحمد مدحت إسلام سبتمبر ١٩٨٥
تأليف : د / مصطفى المصمودي أكتوبر ١٩٨٥

- ٩٥ - تغير العالم تأليف : د/ أنور عبدالملك نـوفبر ١٩٨٥
- ٩٦ - الصهيونية غير اليهودية تأليف : رجبنا الشريف ديسمبر ١٩٨٥
- ٩٧ - الغرب والعالم (القسم الثاني) تأليف : كافين رايلي يناير ١٩٨٦
- ترجمة : | د/ عبدالوهاب المسيري
د/ هدى حجازي
- مراجعة : د/ فؤاد زكريا
- ٩٨ - قصة الأنثروبولوجيا تأليف : د/ حسين فهميم فبراير ١٩٨٦
- ٩٩ - الأطفال امرأة المجتمع تأليف : د/ محمد عماد الدين إسماعيل مارس ١٩٨٦
- ١٠٠ - الوراثة والإنسان تأليف : د/ محمد علي الريحي أبريل ١٩٨٦
- ١٠١ - الأدب في البرازيل تأليف : د/ شاكرا مصطفى مايو ١٩٨٦
- ١٠٢ - الشخصية اليهودية الإسرائيلية والروح العدوانية تأليف : د/ رشاد الشامي يونيو ١٩٨٦
- ١٠٣ - التنمية في دول مجلس التعاون تأليف د/ محمد توفيق صادق يوليو ١٩٨٦
- ١٠٤ - العالم الثالث وتحديات البقاء تأليف جاك لوب أغسطس ١٩٨٦
- ترجمة : أحمد فؤاد بلبح
- ١٠٥ - المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي تأليف : د/ إبراهيم عبد الله غلوم سبتمبر ١٩٨٦
- ١٠٦ - «المتلاعبون بالعقول» تأليف : هربرت . أ . شيلر أكتوبر ١٩٨٦
- ترجمة : عبدالسلام رضوان
- ١٠٧ - الشركات عابرة القومية تأليف : د/ محمد السيد سعيد نوفمبر ١٩٨٦
- ١٠٨ - نظريات التعلم (دراسة مقارنة) (الجزء الثاني) ترجمة : د/ علي حسين حججاج ديسمبر ١٩٨٦
- مراجعة : د/ عطية محمود هنا
- ١٠٩ - العملية الإبداعية في فن التصوير تأليف : د/ شاكرا عبدالحميد يناير ١٩٨٧
- ١١٠ - مفاهيم نقدية ترجمة : د/ محمد عصفور فبراير ١٩٨٧
- ١١١ - قلق الموت تأليف : د/ أحمد محمد عبدالحق مارس ١٩٨٧
- ١١٢ - العلم والمشتغلون بالبحث العلمي في المجتمع الحديث تأليف : د/ جون . ب . ديكنسون أبريل ١٩٨٧
- ترجمة : شعبة الترجمة باليونيسكو
- ١١٣ - الفكر التربوي العربي الحديث تأليف : د/ سعيد إسماعيل علي مايو ١٩٨٧
- ١١٤ - الرياضيات في حياتنا ترجمة : د/ فاطمة عبدالقادر المها يونيو ١٩٨٧

- ١١٥ - معالم على طريق تحديث الفكر العربي
- ١١٦ - أدب أميركا اللاتينية
- قضايا ومشكلات (القسم الأول)
- ١١٧ - الأحزاب السياسية في العالم الثالث
- ١١٨ - التاريخ النقدي للتخلف
- ١١٩ - قصيدة وصورة
- ١٢٠ - سيكولوجية اللعب
- ١٢١ - الدواء من فجر التاريخ إلى اليوم
- ١٢٢ - أدب أميركا اللاتينية (القسم الثاني)
- ١٢٣ - ثقافة الأطفال
- ١٢٤ - مرض القلق
- ١٢٥ - طبيعة الحياة
- ١٢٦ - اللغات الأجنبية (تعليمها وتعلمها)
- ١٢٧ - اقتصاديات الإسكان
- ١٢٨ - المدينة الإسلامية
- ١٢٩ - الموسيقى الأندلسية المغربية
- ١٣٠ - التنبؤ الوراثي
- تأليف : د / معن زيادة
- تسويق وتقديم : سيزار فرناندث مورينو
- ترجمة : أحمد حسان عبدالواحد
- مراجعة : د / شاكر مصطفى
- تأليف : د / أسامة الغزالي حرب
- تأليف : د / رمزي زكي
- تأليف : د / عبدالغفار مكاوي
- تأليف : د / سوزانا ميلر
- ترجمة : د / حسن عيسى
- مراجعة : د / محمد عماد الدين إسماعيل
- تأليف : د / رياض رمضان العلمي
- تسويق وتقديم : سيزار فرناندث مورينو
- ترجمة : أحمد حسان عبدالواحد
- مراجعة : د / شاكر مصطفى
- تأليف : د / هادي نعان المهيتي
- تأليف : د / دافيد . ف . شيهان
- ترجمة : د / عزت شعلان
- مراجعة : د / أحمد عبدالعزيز سلامة
- تأليف : فرانسيس كريك
- ترجمة : د / أحمد مستجير
- مراجعة : د / عبد الحافظ حلمي
- تأليف : د / نايف خرما
- د / علي حججاج
- تأليف : د / إسماعيل إبراهيم درة
- تأليف : د / محمد عبدالستار عثمان
- تأليف : عبدالعزیز بن عبد الجليل
- د / زولت هارسيناي
- ریتشارد هتون
- ترجمة : د / مصطفى إبراهيم فهمي
- مراجعة : د / مختار الظواهري
- يوليو ١٩٨٧
- أغسطس ١٩٨٧
- سبتمبر ١٩٨٧
- أكتوبر ١٩٨٧
- نوفمبر ١٩٨٧
- ديسمبر ١٩٨٧
- يناير ١٩٨٨
- فبراير ١٩٨٨
- مارس ١٩٨٨
- أبريل ١٩٨٨
- مايو ١٩٨٨
- يونيو ١٩٨٨
- يوليو ١٩٨٨
- أغسطس ١٩٨٨
- سبتمبر ١٩٨٨
- أكتوبر ١٩٨٨

- ١٣١ - مقدمة لتاريخ الفكر العلمي في الاسلام
١٣٢ - أوروبا والتخلف في أفريقيا
- تأليف : د / أحمد سليم سعيدان
تأليف : د / والتر رودني
ترجمة : د / أحمد القصير
مراجعة : د / إبراهيم عثمان
- ١٣٣ - العالم المعاصر والصراعات الدولية
١٣٤ - العلم في منظوره الجديد
- تأليف : د / عبدالحائق عبدالله
تأليف : روبرت م . اغروس
تأليف : جورج ن . ستانسيو
ترجمة : د / كمال خلالي
- ١٣٥ - العرب واليونسكو
١٣٦ - اليابانين
- تأليف : د / حسن نافعة
تأليف : إدوين رايشاور
ترجمة : ليل الجبالي
مراجعة : شوقي جلال
- ١٣٧ - الاتجاهات التنصيرية
١٣٨ - أدب الرحلات
- تأليف : د / معتز سيد عبدالله
تأليف : د / حسين فقيم
تأليف : عبدالله عبدالرزاق ابراهيم
تأليف : إريك فروم
ترجمة : سعد زهران
مراجعة : د / لطفي فطيم
- ١٣٩ - المسلمون والاستعمار الاوروي لأفريقيا
١٤٠ - الانسان بين الجوهو والمظهر
(نتملك أو نكون)
- ١٤١ - الأدب اللاتيني (ودوره الحضاري)
١٤٢ - مستقبلنا المشترك
- إعداد : اللجنة العالمية للبيئة والتنمية
ترجمة : محمد كامل عارف
مراجعة : علي حسين حجاج
- ١٤٣ - الريف في الرواية العربية
١٤٤ - الإبداع العام والخاص
- تأليف : د / محمد حسن عبدالله
تأليف : الكسندرو روشكا
ترجمة : د / غسان عبدالحفي أبو فخر
تأليف : د / جمعة سيد يوسف
تأليف : غيورغي غانتشف
ترجمة : د / نوفل نيوف
مراجعة : د / سعد مصلوح
- ١٤٥ - سيكولوجية اللغة والمرض العقلي
١٤٦ - حياة الوعي الفني
(دراسات في تاريخ الصورة الفنية)
- تأليف : د / فؤاد مُرسي
- ١٤٧ - الرأسالية تجدد نفسها
- نوفمبر ١٩٨٨
ديسمبر ١٩٨٨
يناير ١٩٨٩
فبراير ١٩٨٩
مارس ١٩٨٩
أبريل ١٩٨٩
مايو ١٩٨٩
يونيو ١٩٨٩
يوليو ١٩٨٩
أغسطس ١٩٨٩
سبتمبر ١٩٨٩
أكتوبر ١٩٨٩
نوفمبر ١٩٨٩
ديسمبر ١٩٨٩
يناير ١٩٩٠
فبراير ١٩٩٠
مارس ١٩٩٠

- ١٤٨ - علم الأحياء والأيدولوجيا والطبيعة البشرية تأليف . ستيفن روز وآخرين أبريل ١٩٩٠
ترجمة : د / مصطفى إبراهيم فهمي
مراجعة : د / محمد عصفور
- ١٤٩ - ماهية الحروب الصليبية تأليف : د / قاسم عبده قاسم مايو ١٩٩٠
- ١٥٠ - حاجات الإنسان الأساسية في الوطن العربي (برنامج الأمم المتحدة للبيئة) تأليف : د / محمد عصفور يونيو ١٩٩٠
ترجمة : عبد السلام رضوان
- ١٥١ - تجارة المحيط الهندي في عصر السيادة الإسلامية تأليف : د / شوقي عبد القوي عشان يوليو ١٩٨٩
- ١٥٢ - التلوث مشكلة العصر تأليف : د / أحمد مدحت إسلام أغسطس ١٩٩٠

(ظهر هذا العدد في أغسطس ١٩٩٠ ، وانقطعت السلسلة بسبب العدوان العراقي الغاشم على دولة الكويت ، ثم استؤنفت في شهر سبتمبر ١٩٩١ بالعدد ١٥٣)

- ١٥٣ - الكويت والتنمية الثقافية العربية تأليف : د / محمد حسن عبدالله سبتمبر ١٩٩١
- ١٥٤ - النقطة المتحولة : أربعون عاما في استكشاف المسرح تأليف : بيتر بروك أكتوبر ١٩٩١
ترجمة : فاروق عبدالقادر
- ١٥٥ - مؤثرات عربية وإسلامية في الادب الروسي تأليف : د / مكارم الغمري نوفمبر ١٩٩١
- ١٥٦ - الفصامي : كيف نفهمه ونساعده ، تأليف : سيلفانو آرّي ديسمبر ١٩٩١
ترجمة : د / عاطف أحمد
- ١٥٧ - الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي تأليف : د / زينان البيطار يناير ١٩٩٢
- ١٥٨ - مستقبل النظام العربي بعد أزمة الخليج تأليف : د / محمد السيد سعيد فبراير ١٩٩٢
- ١٥٩ - فكرة الزمان عبر التاريخ ترجمة : فؤاد كامل عبدالعزيز مارس ١٩٩٢
مراجعة : شوقي جلال
- ١٦٠ - ارتقاء القيم (دراسة نفسية) تأليف : د / عبداللطيف محمد خليفة أبريل ١٩٩٢
- ١٦١ - أمراض الفقر تأليف : د / فيليب عطية مايو ١٩٩٢
- (المشكلات الصحية في العالم الثالث)
- ١٦٢ - القومية في موسيقا القرن العشرين تأليف : د / سمحة الخولي يونيو ١٩٩٢
- ١٦٣ - أسرار النوم تأليف : الكسندر بوريلي يوليو ١٩٩٢
ترجمة : د / أحمد عبدالعزيز سلامة
- ١٦٤ - بلاغة الخطاب وعلم النص تأليف : د / صلاح فضل أغسطس ١٩٩٢
- ١٦٥ - الفلسفة المعاصرة في أوروبا تأليف : إ. م. بوثنسكي سبتمبر ١٩٩٢
ترجمة : د / عزت قرني

- ١٦٦- الأمومة : نمو العلاقات بين الطفل والأم
١٦٧- تاريخ الدراسات العربية في فرنسا
١٦٨- بنية الثورات العلمية
- ١٩٩٢ أكتوبر تأليف : د/ فايز قطار
١٩٩٢ نوفمبر تأليف د/ محمود المقداد
١٩٩٢ ديسمبر تأليف : توماس كون
ترجمة : شوقي جلال
- ١٦٩- تاريخ الكتاب (القسم الاول)
١٧٠- تاريخ الكتاب (القسم الثاني)
- ١٩٩٣ يناير تأليف : د/ الكسندر ستيفشيتش
ترجمة : د/ محمد م. الأرنؤوط
١٩٩٣ فبراير تأليف : د/ الكسندر ستيفشيتش
ترجمة : د/ محمد م. الأرنؤوط
- ١٩٩٣ مارس تأليف : د/ علي شلش
١٩٩٣ أبريل تأليف : آلان بونيه
ترجمة : د/ علي صبري فرغلي
- ١٧١- الأدب الأفريقي
١٧٢- الذكاء الاصطناعي واقعه ومستقبله
- ١٩٩٣ مايو تأليف : د/ علي صبري فرغلي
أشرف على التحرير جفري بارندر
ترجمة : د/ إمام عبدالفتاح إمام
مراجعة : د/ عبدالغفار مكاوي
- ١٧٣- المعتقدات الدينية لدى الشعوب
- ١٩٩٣ يونيو تأليف : ناهدة البقصي
١٩٩٣ يوليو تأليف : مايكل أرجايل
ترجمة : د/ فيصل عبدالقادر يونس
مراجعة : شوقي جلال
- ١٧٤- الهندسة الوراثية والأخلاق
١٧٥- سيكولوجية السعادة
- ١٩٩٣ أغسطس تأليف : دين كيث سايمتن
ترجمة : د/ شاعر عبدالحميد
مراجعة : د/ محمد عصفور
- ١٧٦- العبقرية والإبداع والقيادة
- ١٩٩٣ سبتمبر تأليف : د/ شكري محمد عياد
- ١٧٧- المذاهب الأدبية والنقدية
عند العرب والغربيين
- ١٩٩٣ أكتوبر تأليف : د/ كارل ساغان
ترجمة : نافع أيوب لبس
مراجعة : محمد كامل عازف
- ١٧٨- الكون
- ١٩٩٣ نوفمبر تأليف : د/ أسامة سعد أبو سريع
١٩٩٣ ديسمبر د/ عبد الستار إبراهيم
د/ عبدالعزيز الدخيل
د/ رضوى إبراهيم
- ١٧٩- الصداقة (من منظور علم النفس)
١٨٠- العلاج السلوكي للطفل
أساليبه ونماذج من حالاته

- ١٨١- الأدب الألماني في نصف قرن
١٨٢- الشفاهية والكتابية
- ١٨٣- الطاغية
١٨٤- العرب وعصر المعلومات
١٨٥- عندما تغير العالم
- ١٨٦- القوى الدينية في إسرائيل
١٨٧- آلاف السنين من الطاقة
- ١٨٨- الاتجاه القومي في الرواية
١٨٩- عودة الوفاق بين الإنسان والطبيعة
- ١٩٠- مقدمة في علم التفاوض السياسي والاجتماعي
١٩١- النهاية
- ١٩٢- جذور الاستبداد (قراءة في أدب قديم)
١٩٣- اللغة والتفسير والتواصل
١٩٤- جوته والعالم العربي
- ١٩٥- الغزو العراقي للكويت
- تأليف : د/ عبدالرحمن بدوي
تأليف : والتر ج. أونج
ترجمة : د. حسن البنا عزالدين
مراجعة : د. محمد عصفور
- تأليف : د. إمام عبدالفتاح إمام
تأليف : د. نبيل علي
تأليف : جيمس بيرك
ترجمة : ليل الجبالي
مراجعة : شوقي جلال
- تأليف : د. رشاد عبدالله الشامي
تأليف : فلاديمير كارتسيف
بيوتر كازانوفسكي
ترجمة : محمد غيات الزيات
- تأليف : د. مصطفى عبد الغني
تأليف : جان- ماري بيلت
ترجمة : السيد محمد عثمان
- تأليف : د. حسن محمد وجيه
تأليف : فرانك كلوز
ترجمة : د. مصطفى إبراهيم فهمي
مراجعة : عبدالسلام رضوان
- تأليف : د. عبدالغفار مكاوي
تأليف : د. مصطفى ناصف
تأليف : كاتارينا مومزن
ترجمة : د. عدنان عباس علي
مراجعة : د. عبدالغفار مكاوي
- ندوة بحثية
- يناير ١٩٩٤
فبراير ١٩٩٤
مارس ١٩٩٤
أبريل ١٩٩٤
مايو ١٩٩٤
يونيو ١٩٩٤
يوليو ١٩٩٤
أغسطس ١٩٩٤
سبتمبر ١٩٩٤
أكتوبر ١٩٩٤
نوفمبر ١٩٩٤
ديسمبر ١٩٩٤
يناير ١٩٩٥
فبراير ١٩٩٥
مارس ١٩٩٥

سلسلة عالم المعرفة

عالم المعرفة سلسلة كتب ثقافية تصدر في مطلع كل شهر ميلادي عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - دولة الكويت - وقد صدر العدد الأول منها في شهر يناير عام ١٩٧٨ .

تهدف هذه السلسلة إلى تزويد القارئ بهادة جيدة من الثقافة تغطي جميع فروع المعرفة ، وكذلك ربطه بأحدث التيارات الفكرية والثقافية المعاصرة . ومن الموضوعات التي تعالجها تأليفاً وترجمة :

١ - الدراسات الإنسانية : تاريخ - فلسفة - أدب الرحلات - الدراسات الحضارية - تاريخ الأفكار .

٢ - العلوم الاجتماعية : اجتماع - اقتصاد - سياسة - علم نفس - جغرافيا - تخطيط - دراسات استراتيجية - مستقبلات .

٣ - الدراسات الأدبية واللغوية : الأدب العربي - الآداب العالمية - علم اللغة .

٤ - الدراسات الفنية : علم الجمال وفلسفة الفن - المسرح - الموسيقى - الفنون التشكيلية والفنون الشعبية .

٥ - الدراسات العلمية : تاريخ العلم وفلسفته ، تبسيط العلوم الطبيعية (فيزياء ، كيمياء ، علم الحياة ، فلك) - الرياضيات التطبيقية (مع الاهتمام بالجوانب الإنسانية لهذه العلوم) والدراسات التكنولوجية . أما بالنسبة لنشر الأعمال الإبداعية - المترجمة أو المؤلفة - من شعر وقصة ومسرحية ، وكذلك الأعمال المتعلقة بشخصية واحدة بعينها فهذا أمر غير وارد في الوقت الحالي .

وتحرص سلسلة عالم المعرفة على ان تكون الأعمال المترجمة حديثة النشر.

وترحب السلسلة باقتراحات التأليف والترجمة المقدمة من المتخصصين ، على أن تكون مصحوبة بنبذة وافية عن الكتاب وموضوعاته وأهميته ومدى جدته ، وفي حالة الترجمة ترسل صفحة الغلاف والمحتويات ، كما ترفق مذكرة بالفكرة العامة للكتاب . وفي جميع الحالات ينبغي إرفاق سيرة ذاتية لمقترح الكتاب تتضمن البيانات الرئيسية عن نشاطه العلمي السابق .

وفي حال الموافقة والتعاقد على الموضوع - المؤلف أو المترجم - تصرف مكافأة للمؤلف مقدارها ألف دينار كويتي ، وللمترجم مكافأة بمعدل خمسة عشر فلما عن الكلمة الواحدة في النص الأجنبي أو تسعمائة دينار أيها أكثر (وبحد أقصى مقداره ألف ومائتا دينار كويتي) ، بالإضافة إلى مائة وخمسين ديناراً كويتياً مقابل تقديم المخطوطة - المؤلف و المترجم - من نسختين مطبوعتين على الآلة الكاتبة .



الاشتراك السنوي : وهو مقصور على الفئات التالية :

- المؤسسات والهيئات داخل الكويت ١٠ دنانير كويتية
- المؤسسات والهيئات في الوطن العربي ١٢ ديناراً كويتياً
- المؤسسات والهيئات خارج الوطن العربي ٨٠ دولاراً أمريكياً
- الأفراد خارج الوطن العربي ٤٠ دولاراً أمريكياً

الاشتراكات / ترسل باسم :

الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص . ب : ٢٣٩٩٦ الصفاة/ الكويت - 13100

برقياً : تقف - فاكسميلي : ٤٨٧٣٦٩٤

طبع من هذا الكتاب أربعون ألف نسخة

مطابع السياسة . الكويت

هذا الكتاب

يكتسب هذا الكتاب قيمته من أنه يؤسس بشكل شامل لموضوع بالغ الأهمية في شعرنا المعاصر، فهو يجدد المفهوم العلمي للمدينة، ويكشف عن ارتباط المدينة في القرن العشرين بالإنجازات العلمية وشكلها الحضاري الذي يولد تصوراً جديداً للكون والإنسان والمجتمع، ويناقش أصالة الموضوع، ويوزع مادته على خارطة الشعر العربي عبر جيلين متتاليين.

ويتتبع الكتاب مراحل التعامل مع المدينة، بدءاً من المرحلة الرومانسية التي تشكل صدمة، وتتمثل في الغربة والضياع من جهة، وما يتولد عن ذلك من شعور بثنائية: القرية/ المدينة من جهة أخرى.

وفي رؤية المدينة نجد الشاعر يدخل في جدلية مع المدينة وشكلها الحضاري، ويتبين من خلال الصراع أن المدينة لا بد منها، فيأخذ مواقف تحليلية لأبعادها الاجتماعية والسياسية، ونتيجة للأوضاع السائدة يبدأ الشاعر في رسم أنماط رمزية للمدينة، يعانقها كبداية لمدن السلبية، فيحلم بمدينة المستقبل في شكلها الإنساني والصناعي، ثم يخلق بعيداً في مدن الحلم، كما يسترجع المدن الأسطورية.

وتكمن الأهمية الثانية للكتاب، في أسلوب معالجته للمادة الشعرية التي يحسن اختيارها، حين يقترن التحليل المضموني بالجانب الفني الذي يبرز الأدوات التعبيرية المصاحبة لكل نص، مستخدماً المنهج التكاملي، مع التركيز على جماليات المكان، حسب ما تقتضيه طبيعة النصوص، فجاء العرض حياً بعيداً عن الشكل الممل الذي تقع فيه بعض الدراسات، حين تقتصر في بعض مراحلها على تفرغ المحتوى في التحليل.

سعر النسخة

الأفراد		الاشتراكات:	
مؤسسات	ك. ٥٢٥	الكويت	دينار كويتي
ك. ٥٣٠	ك. ١٧	دول الخليج	ما يعادل دولاراً أمريكياً
٥٠ دولاراً أمريكياً	٢٥ دولاراً أمريكياً	الدول العربية الأخرى	أربعة دولارات أمريكية
١٠٠ دولاراً أمريكياً	٥٠ دولاراً أمريكياً	خارج الوطن العربي	